

目 录

第一章 美学与摄影

第一节 什么是美学和摄影美学	2
第二节 搞摄影，应该学点美学	6

第二章 美是什么？美在何方？

第一节 关于美的本质	14
第二节 美与艺术	22
第三节 义不容辞的职责	30

第三章 摄影作为艺术

第一节 摄影艺术的一般审美特征	34
一 艺术是人学	36
二 用形象来“说话”	39
三 要以情动人	48
四 艺术需要形式美	55

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

第二节	摄影艺术独特的审美特征	57
一	摄影本体意识的觉醒	57
二	通过对比认识摄影	58
第三节	摄影艺术的局限性与假定性	74

第四章 摄影艺术家的审美创造

第一节	审美意识在创作中的地位	80
第二节	对客观世界的审美把握	83
一	直观记实 形散神聚	84
二	微观探心 形变神显	97
三	宏观哲理 形神超然	106
第三节	摄影家的创作思维	112
一	美的发现和感知	114
二	美的提炼和酝酿	121
三	美的创造和加工	141

第五章 艺术美的统一性和复杂性

第一节	艺术美有相对的统一性	149
第二节	艺术美的常规表现形态	154
一	幽雅（阴柔之美）	154
二	壮丽（阳刚之美）	154
三	崇高（悲剧之美）	155
四	诙谐（滑稽之美）	157
第三节	艺术美的多样复杂性	160

一	功利与审美	160
二	审丑与审美	161
三	模糊与精确	166
四	纵情悲喜与啼笑皆非	169
五	继承与创新	172
第四节	形形色色的风格流派	176
一	产生风格的主客观因素	177
二	风格的类型和规范	184
三	主潮与多样	189

第六章 摄影的二度审美创造

第一节	艺术欣赏的心理特征	194
第二节	从欣赏的角度调整创作	196
一	藏露相宜 恰到好处	196
二	欲擒故纵 妙趣横生	198
三	含虚蓄实 移情共鸣	200
四	隐喻象征 借题发挥	202
第三节	曲径还须通幽	204

后 记

彩色附图

第一章 摄影与美学

人也按照美的规律来塑造物体。^①

——马克思

只有打开美的曙光之门，你才能领略认识的自由王国。^②

——（德）席勒

爱美之心，人皆有之。中国改革开放以来，人们冲破“左”倾教条主义的禁锢，无论在生活上（如穿着、室内布置等），还是在艺术欣赏上都讲究起“美的享受”。正如古人所云：“食必常饱然后求美，衣必常暖然后求丽，居必常安然后求乐”（墨子）。期盼着美好的生活和渴望通过艺术作品得到美的滋润，是人的正常欲望。同时，美还能陶冶情操、净化人的灵魂，孔子在《论语》中写道：“兴于诗、立于礼、成于乐。”美育（诗乐）具有和德育（礼）同样的作用。人民向往美、社会精神文明需要美，创造美学

① 引自《1844年经济学—哲学手稿》。

② 引自《艺术家》。

价值的重任理所当然地落在了艺术家的肩上。

摄影，是近代影响最大的大众传播媒体之一，它既有文献实用功能和政治宣教作用，同时也是一门新兴艺术。摄影由于它使用工具的特殊（非手工技艺）和艺龄的年轻（仅有百余年历史），许多人（包括从事摄影专业人员）并不认为它能成为真正的艺术，或是认为它至多带有一定的艺术性，但它的主要职责是：报道、宣传、文献纪实，似乎和美学价值的创造关系甚远。记得 70 年代末，在中国摄影家协会理论部召开的某次研讨会上，有人提出肃清“四人帮”流毒，调整艺术和政治关系时，应该强调摄影必须具有审美功效。语出惊四座，当时引起不少争论。一些同志认为社会主义摄影以思想教育为重，强调审美价值会诱导人逃避现实，搞“风花雪月”小资产阶级情调，使中国摄影步入西方沙龙艺术的歧途。在他们看来，美只是一种闲情逸致，只是一种享乐消费。还有一些同志虽认为摄影不能光讲思想教育作用，应该具有艺术美感，让人喜欢、爱看，但他们认为美只是一种点缀装饰，只是一种传达内容的手法和形式。从中，我们不难看出，在摄影队伍中对什么是美和审美功能在摄影创作中的应有地位，还有不少模糊认识和困惑，这不能不影响我国摄影事业健康成长。因此，我们有必要下功夫，从根本上研究一下摄影和美学的关系，纠正对美的各种混乱看法，辩证处理好摄影作品的教育、认识价值和审美价值的关系。

第一节 什么是美学和摄影美学

美学，顾名思义就是研究美的学问。这种说法虽对，但太笼统和肤浅，而且常常会被误解为“美化”术，降低其哲理高度。现

在社会上就有滥用“美学”的时髦，如穿衣的美学、化妆的美学等，其实那些都只是讲美化生活的某种操作方法。

人类对美的研究，至少开始于 2000 多年之前。中国春秋时代诸子百家、古希腊和古罗马哲学，都有对美的探索和争论。但美学作为一门独立科学，人们公认是德国哲学家鲍姆嘉通(Baumgarten) 1750 年发表《Aesthetik》一书起始。Aesthetik，这词引自古希腊文，它的基本含义是研究感性认识和形象思维。20 世纪初该作传入我国被翻译为：美学。这一译法很简练，但汉字多义，常常会被简单地理解为研究美丽或漂亮。

美学从本质上看，与其他各种自然科学（如化学、物理学、天文学、生物学等）和社会科学（如政治经济学、哲学等）一样，是人类认识世界和改造世界的手段。恩格斯曾说：“人离开动物愈远，他们对自然界的作用就愈带有经过思考的、有计划的、向着一定的和事先知道的目标前进的特征。”（见《自然辩证法》第 144 页）他说出了人类和一般其他动物的不同，人并不满足于低水平的生存和繁殖，总是不停地探索客观世界发展的奥秘（包括自然界物质运动和人类社会变迁），从而通过智慧的总结，把握其内在的规律，后又运用这些规律有目的地去推动历史前进和创造新境界。

人类在长期的社会实践中，是如何认识和改造客观世界的呢？马克思主义认为：客观世界是可知的，主要通过科学的、伦理的和审美的三种方式认识世界、把握规律，三者相辅相成，互为补充，从各个侧面、多方位地揭示事物真谛。举两个例子（一是社会现象、一是自然现象）来说明：

（一）对中国奴隶社会的认识，一方面可以从科学调研的角度去分析，如奴隶主对生产资料的占有和剥削他人的所得，可通过经济学的计算看出奴隶社会的阶级压迫；另一方面也可从伦理、道

德、法律等角度去观察，如儒家的“克己复礼”、“刑不上大夫”就是上尊下卑、严格的等级观念，说明奴隶主和奴隶不平等的人际关系。此外，通过当时青铜器（如鼎、爵、觥等）的狞厉的美学风格，也能使人们感受到奴隶社会国家权力的残酷、恐怖。这三方面组合起来，我们便可比较完整认识奴隶社会的本质，从而得出必须推翻和否定它的主张。

（二）对树木的认识，也是从科学、伦理和审美三个视角剖析，我们才能比较深入全面揭示它们的内涵和价值。从生物学的角度，人们可以认识树的生长、发育规律，找到培育森林、增产果实的措施；从伦理（道德与法律）的角度，人们认识树木有利于环境保护后，从而规范人类爱护森林的行为准则，如自古就有“前人种树、后人乘凉”之说；从审美角度，人们则是从树木抗严寒、战风雨的顽强生命力，顿悟出人生哲理和精神启迪，如毛泽东同志在《咏梅》中写道：“风雨送春归，飞雪迎春到。已是悬崖百丈冰，犹有花枝俏。俏也不争春，只把春来报。待到山花烂漫时，她在丛中笑。”

毛泽东同志指出：“科学研究的区分”，是“根据科学对象所具有的特殊的矛盾性。因此，对于某一现象领域所特有的某一种矛盾的研究，就构成某一门科学的对象。”^①从上述两个例子中，我们不难看出，“美学”的特殊性就在于从人类审美意识的角度去认识世界，它研究的对象不同于科学和伦理，科学是求真、伦理是倡善、美学是寻美；美学主要是研究人类如何运用形象思维和感情方式、感知与揭示客观世界，从而来推动事物前进。

众所周知，在万紫千红的大自然，在流光溢彩的社会生活，在

^① 《矛盾论》引自《毛泽东选集》第1卷。

浩如翰海的艺术宝库中无处不有美，因此美学研究的领域也很广阔，它既涉及到自然美、社会美，又包括艺术美。有些人认为：艺术美是自然美、社会美的集中体现，因此只要研究艺术规律就等同于研究美学。这种观点是片面的。把现实（自然和社会）美排除在美学研究的范围之外，那就不利于弄清美的本质、无法深刻认识艺术美和现实美的关系。

美学，今日已发展成长为一门独立学科，有它特殊研究的对象和角度。但美学研究又不是孤立封闭的，它既面对客观存在，又剖析人的主观感受；它不仅要论证历史影响，而且还要考察不同民族、不同国家的审美习惯，因此美学与哲学、心理学、历史学、民俗学都有密切联系。我们如缺乏上述各学科知识，是很难真正弄懂美学的。譬如我们要研究东方美学的“意境”说，至少应首先明白哲学中存在和意识的辩证关系，以及中国古代诗词和绘画的历史走向等。

美学属社会历史科学范畴，从整体讲是一门概括性很大的基础理论。它虽有普遍指导意义，但随着人类的文明进步和文化的繁荣，艺术种类愈来愈多，艺术样式的分工愈来愈细，新兴艺术提出了各种不同于传统艺术的新问题，需要我们作出不同的深入研究，所以近几十年来，美学也从整体引申发展出各种富有实用意义的分体美学，如摄影美学、建筑美学、电影美学、西方前卫绘画的美学等。我们是从事摄影艺术创作的，面对生活进行创作时经常会遇到艺术观念、创作道路和风格形式等方面的困惑，今后怎样走？尤其是当今处于改革开放、思想解放的时代，各种思潮都非常活跃，我们如何来借鉴和辨别它们？光有总体美学的理论还是“远水不解近渴”，应该再学习一些结合本专业实践的摄影美学。

摄影美学研究的范围主要有以下三个方面：

(一) 客体。从客观存在研究审美对象(摄影被摄体)，阐明美的本质和起源，以及美的各种形态及特征。

(二) 主体。从人的思维活动研究审美主体(摄影者及欣赏者)，阐明感知意识、审美心理及审美创造的基本规律。

(三) 载体。从审美意识的物化研究美的载体(摄影作品)，阐明艺术的本质、艺术风格、摄影特有的审美特征以及所产生的社会功效。

美学独立成系统才有 200 多年，摄影美学更是年轻，尤其在中国还是刚刚起步探索研究，肯定有不完备、不成熟的地方。因此，学习美学和摄影美学一方面要汲取已初步总结出来的理论和前人的经验、见解；另一方面又不要迷信，把它当成终极真理，奉为教条。正确的态度是：理论联系实际，合理的继承发扬，不对的就突破和修正。同时，摄影创作还在不断发展，还会有新情况(新思路、新观念、新风格)出现，这也有待于我们(特别是青年一代)从美学高度去发现、去认识、去总结。

第二节 搞摄影，应该学点美学

在中国，摄影队伍长期存在轻视理论和畏惧文化的倾向。有的人认为：美学理论是要嘴皮、玩时髦。老子几十年来不学理论，照样也能拍照。也有的人认为：美学高不可攀，望而生畏，啃上十年、八年才弄懂一些皮毛；不如急用先学，学些摄影技法和创作手法有实效。这两种见解看似矛盾，一个鄙视美学，一个惧怕美学，实际上都是否定美学对促进摄影艺术有积极作用。

美学当然是门自成体系、博大精深的学科，的确是要花大力

气才能精通的。但我们提倡摄影工作者学美学，并不是要求人人成为美学专家。因此我在本节小标题上写的是：“应该学点美学”，意思是基本掌握美学的要点，运用正确的美学观念指导和提高我们自己的业务。

根据大多数人学习摄影的历程，大致要跨越四级台阶。第一级是学习技术操作，即基本会使用相机、胶片，达到控制曝光正确和图像清晰。第二级是掌握造型技巧，即能利用光影、镜头光学特性和画面构图等手段，熟练地表现出被摄景物的立体感、空间感、质感和主次关系等。这个阶段不一定能表现多深刻的内容，主要看技巧。何谓技巧？就是技术和手法熟能生巧。第三级是表现生活，进行主题性创作，即运用技巧，组成摄影语言反映客观，表现作者心声。第四级是形成风格，独树一帜。以笔者之见，“摄影入门容易，提高难”，难并不在器材操作，而是从第二级开始都必须有美学引路，才可能更上一层楼。不用说主题性创作和风格，需要美学武装头脑；即使是第二级纯技巧表现，其中也涉及到形式感，如光影节奏、线面构成、色彩协调和黑白韵味，这无不与美有直接关系。

况且，摄影美学并非是仙境天书，它是理论与实践相联系的产物，只要有耐心和信心，是很容易领会的。

学点美学，至少有以下几条好处：

（一）提高摄影工作者对美的悟性。法国伟大雕塑家罗丹说得好：“美是到处都有的，对于我们的眼睛不是缺乏美，而是缺少发现”^①，在摄影实践中经常遇到这样的情况，同在一地拍片，有的人觉得没有什么可拍，或拍出来也是平平淡淡没有什么看头，而

^① 引自《罗丹论艺术》。

自觉的审美追求,因而在枯燥的钢铁构件和脏乱的造船工厂中,他能发现工业建设独特的美。他的照片不是平庸地实录生产场面,而是运用黑白灰影调变化和点线面的有机组合,在具象的景物中摄取抽象的形式构成(见图1-1)。因而著名美学家王朝闻看了他的造船组照,称赞说:这些作品显示了“形式美与内容美的相互依赖”^①。

学点美学基础知识,有助摄影者理解什么是美和美的复杂的形态,以及如何投入主观能动作用从现实美升华为艺术美。

(二)掌握摄影艺术特性。人类在远古时代就有艺术,但那时种类很少,大约最初只有绘画、音乐、舞蹈,而且处于即兴自发状态,并不清醒认识其创作规律。随着物质文明的提高,文化艺术日益繁荣,品种愈来愈多,至今已有音乐、绘画、舞蹈、文学(包括诗词)、戏剧、曲艺、雕塑、建筑、杂技、摄影、电影和电视,还有多媒体电脑图像等,各种艺术风采各异,从内容到形式都有自己的特长和美感,所以谁也不能被替代和取消。譬如电影是富有戏剧性的,而且它的表现时空十分灵活和自由,但它无论如何也不能顶替话剧和戏曲,这是因为话剧和戏曲有它们自己的审美价值,如虚拟的时空、程式地表演、富有韵律的道白和唱腔等,能给广大观众以特殊的美感。

各类艺术如果失去自己的特殊魅力,那也就意味着自身的灭亡,失去存在的必要。反之,愈是发挥自身的特色和优势,愈能发出璀灿的光芒,给广大观众、读者带来美的享受。同时,自身也得到发展、成长。与其他艺术相比,摄影是一门后起的艺术,没有像诗歌、绘画等古老艺术已经过几千年实践和美学总结,已摸

① 引自《李秀生作品集》代序。

清自己的审美特征和表现规律。摄影的美学探讨似清似浑，尤其是许多入门不久的摄影者热衷于动手、懒于动脑思考和研究，全凭个人喜好行事，因而缺乏清醒的美学追求。所以，有些摄影作品就丧失了摄影特征，既不像绘画，也不像剧照；既不像纪实，也不像创意，产生了“四不像”的怪胎。

通过学习摄影美学，可以帮助我们基本弄清摄影独有的审美特征，走出盲目行事的误区。

（三）提高作品的文化品位和格调。艺术有个重要的使命，就是让欣赏者获得美感，得到审美愉快。但在摄影创作和鉴赏中，往往会混淆审美愉快和生理快感的界限，以生理快感替代美感，甚至颠倒美丑。例如在人体摄影中就不难发现这种情况，拍人体是无可指责的，但如何拍？通过人体造型表达什么意思？就有不同境界和格调。正如尽管都是全裸的人体，但赞美生命和歌颂人的创造力的石刻《维纳斯女神》、《大卫》，绝对不同于宣扬纵欲、挑逗淫念的春宫图。

学习美学，我们就能从理论上分清美感不同于快感。审美活动中人确实也有一种愉快感，但它不是初级、单纯的生理快感。“生理快感不过是由生理欲望和冲动得到满足而引起的身心快适，它本质上是物质性的，而不是精神性的。审美快感则是一种精神愉悦，它要求的是所谓‘赏心悦目’，而不是物质情欲的发泄。因此，它是人的一种高级的情感活动。”^①这样我们在创作中不会被一时的冲动和刺激所吸引，而忘记艺术的神圣使命。记得英国影片《苔丝姑娘》中杀人报仇的场面：在摄影造型上就作了净化处理，显示出很高的文化品位。苔丝是19世纪的一个村姑，年幼时

① 引自《美学概论》（王朝闻主编）。

被农场主的少爷欺骗失去童贞，这一耻辱使她成年后得不到人生幸福。气怒之下，她杀了地主少爷。按西方电影商业卖点来看，杀人场面是最有刺激和票房价值的。但摄影师从整体影片艺术构思出发和塑造善良的苔丝形象的需要，美学追求高于票房的诱惑，因而画面避免直接表现武打凶杀，只是拍了客厅白白的天花板上渐渐渗印出淡淡的血迹。可以设想，如果该片摄影和导演缺乏美学修养，决不可能拍出如此精美、含蓄的画面。

（四）更新观念、创造风格。艺术最忌相互类同。似曾相识，标准化和老套子的摄影作品是没有审美价值的，惟有个性突出、标新立异的风格才有生命力。

风格是如何形成的？表面看来是作者的神来之气，甚至其本人也难以说清楚。一个艺术家形式风格，有些人认为是“无心插柳柳成荫”，是无需刻意追求、“瓜熟蒂落”自然而成的事。此话不完全正确，翻开世界摄影史，那些堪称为大师的作品决不是偶然产生的。如郎静山的集锦照片和（法）卡笛尔·布列松的纪实造型之所以如此不同，都反映着他们有完全不同的美学主张。在艺术和生活的关系上，郎静山强调艺术家主观创造性；而布列松却主张尊重客观存在，摄影家的职责是发现和捕捉“决定性瞬间”。这些在以后的课程中还要进一步详述，在此只提醒我们在探索新风格时不要单纯从表面形式上下功夫，出奇求怪，应该从美学高度去审视生活、调节生活、作者和作品（包含工具、技法、样式）的三者关系。

正如哲学是一切科学的指导思想，但学习哲学的原理只能帮助人们解决认识世界、改造世界的立场、观点及方法论，并不能替代学习具体学科的知识和技术。摄影美学也只是一种指导思想。从某种意义上说，它也是“艺术哲学”，没有美学思想武装的摄影家不是盲目的艺术家，就是匠艺师。但只学美学原则，不刻苦钻

研摄影技巧和基本功，那我们对美的追求和探索，也无法用摄影语言表达出来。

【思考题】

1. 什么是美学和摄影美学？
2. 摄影工作者学点美学有什么好处？

第二章 美是什么？美在何方？

人不仅通过思维，而且也用一切感觉在对象世界中肯定自己。^①

——马克思

作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。^②

——毛泽东

美是什么？这是一个古老又新鲜的话题，这也是一个似乎谁都可回答，又难以准确、科学回答的千古之谜。早在公元前的古希腊和中国的春秋时代，人类的先哲们就开始讨论：美是什么？但各有各的说法。西方哲学家大多从对具体事物的感受出发，如苏格拉底与希庇阿斯辩论中，想从少女的漂亮、母马和汤罐的实用、金色的悦目中寻找答案，结果只在现象和外围打转，没有揭示“美本身”的实质，因而古人叹息道：“美是难的”（柏拉图语）。东方哲学家、思想家大多是从伦理和道德的角度研究美，如孔子曰：

① 引自《马克思恩格斯论艺术》第1卷，第202页。

② 引自《毛泽东选集》第3卷，第817页。

“尽善尽美”、荀子曰：“崇其美、扬其善”、孟子曰：“充实之谓美”，也只是从社会功利的侧面揭示出部分真谛。

我们从事的事业是艺术，艺术的核心任务是给人类奉献美、创造审美价值。因此不能不研究美的本质是什么？美究竟在哪里？不从根本上弄懂这个问题，我们就无法真正掌握艺术规律，发现和创造审美价值；无法摆脱只凭个人直觉的盲目性和只讲“文以载道”、忽视审美愉悦的片面性。

第一节 关于美的本质

20 世纪初，俄国大文豪托尔斯泰曾在《艺术论》中感叹道：“多少博学的思想家写了堆积如山的讨论美的书，‘美是什么’这一问题却至今还没有完全解决，而且每一部新的美学著作中都有一种新的说法。”他作为艺术家发出上述议论，一方面反映出他对五花八门脱离创作实践的空头理论的不满，同时，说明关于美的本质确实是美学研究中的重大难题之一。

我们不是专业美学家，尽管没有必要从古至今系统研究人类对美认识的思想历程和深入探讨每个历史时期各种学派如何展开争论的。但从摄影创作实际需要出发，我们也应该从宏观上了解：各家代表人物对美有哪些基本看法，通过自己独立思考分析其优劣得失，从理论上找到自己的美学追求。

哲学是世界上一切学科的思想基础，美学的分歧根源于哲学起点不同。哲学主要有三种观点：（1）机械唯物论，客观存在是第一性的，存在决定意识；（2）主观唯心论，精神是第一性的，意志、理念决定存在；（3）辩证唯物论，客观决定主观，同时主观意识又有推动客观前进的能动作用。美学家由于站在上述三种不

同哲学立场上，也就有了对美的本质不同的争论：

（一）客观存在论认为：美只是一种不依附于人的意志和情感的自在物，存在于客观世界。它是某种物体的自然属性，能使人产生美感。

这一派美学家认为：从物体的感性特征、自然形式、结构和性能中，可以找到的美的本质和规律。如18世纪法国哲学家狄德罗说：“美是现实事物本身的客观关系”，与他同代的英国画家荷加斯曾总结出美的六条原则，“适宜、变化、一致、单纯、错杂和量恰当地组合起来，就能产生美”。古希腊哲学家亚里士多德是这一学派的开山鼻祖，他把美说成物体安排和结构问题，凡大小得体，比例适当，体现出“秩序、匀称、明确”的形式就是美。在这种观念指导下，某些艺术家就从外部形式上摸索、发现美，认为美有一定模式、科学比例，如所谓S形、三角形构图、有序图案构成、黄金分割率（8：5）等。

应当承认，客观存在论对美的本质研究有一定相对的合理性，他们不仅把握美的局部特征，并坚持了从自然、社会存在出发的唯物主义基本原则，有利于艺术家关注生活、投身于现实。但这种主张带有明显的形而上学和机械教条化的弊病。例如，世界上所有艺术作品都以黄金分割率来塑造美人形象，那么必然扼杀人物的个性特征。又如，同样是太阳，为什么在古代神话《后羿射日》中被描绘成煎熬生灵的火球，令人生畏；而在今天艺术作品上被赞颂为万物生长之源，感到神圣又温暖，是美的事物。再如，“绿叶扶红花”是美的色彩关系，但人们看到鲜花和纸花，尽管也是红绿相配，心情却不大一样，前者感到美，后者感到失落。类似种种都说明，把美单纯看成事物的自然属性、外部特征是有相当局限性，它不能全面阐述美的本质，也不能从社会发展、运动地观察美的演进和发展。

客观存在论在很大程度上脱离人的实践性和社会性，忽视了美中的人的因素，因此它是一种“只见树木不见森林”、“见物不见人”的美学。

(二) 主观决定论认为：美并不是一种客观存在，而是人主观的精神现象。

18 世纪英国唯心主义哲学家休谟的观点是最有代表性的，他说：“美并不是事物本身里的一种性质，它只存在于观赏者心里，每一个人心见出一种不同的美。这个人觉得丑，另一个人可能觉得美。……要想寻求实在的美或实在的丑，就像想要确定实在的甜与实在的苦一样，是一种徒劳无益的探讨”（引自《西方美学家论美与美感》第 108 页）。德国哲学家黑格尔有句名言：“美是理念的感性显现”（引自《美学》第一卷第 142 页）。这些观点说到底，也就是美与客观物质世界无关，仅是主观意识、主观精神的产物。这一观点发展到 19 世纪末、20 世纪，走得就更远了，近代西方美学家、心理学家（如叔本华、克罗齐、弗洛伊德和尼采等）把人的理性意识、逻辑思维都抛弃，认为“美即直觉”，主要来源于人理性意识暂时休憩之际和失控状态，即产生于无意识、下意识和潜意识的精神世界中。

主观决定论对美的研究也有部分合理性，它纠正了机械唯物论忽视人在认识和创造美的本质时主观能动作用。中国有句古谚：“情人眼里出西施”，说明人的感情和品位在审美过程中不可能不发生主观影响。

但是，主观决定论把美完全归结于精神世界的产物，纯粹是主观意志，甚至是非理性的表现，也是片面和荒唐的。首先，把美取决于人的主观精神，那么各人都可不顾客观实际存在，都按各自直觉来判断美丑，美就失去相对统一的标准和共识。用这种观念来创造艺术或寻觅美，就可能颠倒是非，排斥理性，混淆美

丑。如西方达达主义认为传统艺术的美一无可取，竟然将男用小便池作为现代雕塑品陈列于艺术展览馆。这样的美，从内容到形式都是与人民群众喜闻乐见背道而驰的。

其二，主观决定论认为：美与客观存在完全无关，这对艺术创作有极大的危害性。他们有的说：“艺术是从自然结束的地方开始”（俄国抽象派画家康定斯基语），有的说“艺术是白日梦”和“宣泄性压抑”（奥地利心理学家弗洛伊德语），说白了也就是主张艺术的源泉不在客观世界和现实生活，而在艺术家的内心世界。如按这种观念发展艺术，艺术就会脱离生活，排斥揭示客观世界的真谛，因而也就会削弱，甚至取消艺术的认识功能和教育功能。

我们并不否认艺术创作允许艺术家进行主观加工和表现自我，甚至还可以超越现实发挥想象，但这一切都是在反映客观现实的前提下进行的，其目的是为了更深刻、更生动地揭示客观世界的真谛和规律。

（三）辩证唯物论认为：美是主客观的辩证统一，它产生和存在于人的实践中。美既不是纯自然的客观存在，又不是纯心灵的直觉；它是心与物之间的实践关系，是人在实践中对自己改造世界力量的确证。

为了说明这个辩证关系，我们不妨举个马克思曾极为赞赏的例子：小孩用石子打水花，石子在河面飞跃击起一圈圈涟漪，孩子这时非常兴奋，认为河面上圈形水波美极了。这是为什么呢？主要是从他改造的客观存在（河面）上，直接观照到人自身的创造力，印证了自己实现目的智慧和才能，因而产生了审美愉悦。这里，美虽与客观存在的河面水波图案和孩子主观的内心情绪有关，但关键是触发于孩子实践（实现目的）的行动中，实践把主客观两者统一了起来。

我国汉字“美”的来源，也能说明美与人类改造世界的实践

不可分割。中国汉字原先是象形图案，美字最早的图形是人的头上顶着一个羊首，据说，这是部落先民狩猎归回后，对捕猎能手的一种嘉奖。捕猎能手身上体现了当时征服自然的先进生产力，因而头顶羊首就成了最美的象征。无独有偶，在沿海原始部落中，先民最早的装饰品是鲨鱼牙串成的项链。鲨鱼是凶暴的动物，谁能征服它，说明谁有力量、智慧和胆略。因而，能取得鲨鱼牙来做项链的人，也就是大家崇拜的英雄。鲨鱼牙也就成了美的标志，是肯定、印证人改造世界力量的象征。这些上升到理论上来概括，用马克思的话来说：美的本质就是“人的本质力量的对象化”；是人通过改造自然、改造社会的实践，显示、观照和肯定自身的创造力。也就是人“在他所创造的世界中直观自己”。^① 这里有两个比较难懂的抽象概念需要我们进一步弄清：

1. 什么是人的本质力量？
2. 什么叫“对象化”？

所谓“人的本质力量”，也就是不同于动物属性的创造力。人同动物的最本质的区别，在于是有意识、有目的地改造客观和变革自身。马克思曾指出：“蜘蛛的工作跟织工的工作相类似，蜜蜂在自己的蜂房的建筑上使一些作建筑师的人感到羞愧。但是最糟糕的建筑师一开始就跟最优秀的蜜蜂不同，因为建筑师在建筑蜂房以前，在自己脑子里就已把它建筑起来了。”^② 这说明动物的劳动仅仅是本能，而人的劳动则是有意识、有目的社会实践。人的社会实践成功，也就验证了人的主观能动作用，肯定了人自身的价值，这是产生美的客观前提。

① 《马克思恩格斯论艺术》第一卷第226页。

② 同上。

人与动物本质的区别还在于：人不仅创造物质财产，而且还产生精神财富。这正如马克思在《1844年经济学—哲学手稿》一文中所指出的：“动物只在直接物质需要的支配下才生产，可是人甚至在摆脱物质需要的时候也生产……动物只是按照它所属的物种的尺度和需要来造成东西，可是人善于依照任何物种的尺度来生产，并且到处善于对对象使用适当的尺度；因此，人也是按照美的规律来造成东西的。”例如人类建造大厦、创造工具，除了为了实用外，还有审美欣赏价值。甚至有的东西早已失去了实用意义，如古建筑长城、出土生锈的宝剑，但其审美效应却是永垂不朽的，因为在它们身上融注着人的精神文化，这一点动物是绝不可能做到的。这也就是马克思所说的：“按美的规律来造成东西。”

那么，什么是“人的本质力量的对象化”？也就是把人的本质力量转移外化到人的实践成果中，在人创造的物质和自然存在中打上人自己的烙印，显示出人类伟大的创造力，它主要通过精神的物化和自然的人化来体现。“精神的物化”是指：把人类的智慧、创意转化为物质存在，如社会主义从空想变为现实、一个设计转化为一幢建筑、一个构思转化为一部催人奋进的电影等，其中都不乏美的创造。“自然的人化”是指：通过自然景象渗透人文精神、表达人重新认识自然和改造自然的实践关系。例如太阳、海洋本来是一种原始存在，并无感情可言。但为什么人对它们从恐惧转为可爱，成为美的事物，这是与人类生产力和科学知识的提高分不开的，现代人掌握了天文学、航海学之后，不仅了解了太阳和海洋的奥秘，而且掌握它们的运动规律为人类服务。因而，与原始先民不同，我们在今天观赏或描绘太阳和海洋时，会有意无意地感觉和表达人驾驭自然的自豪。

说到此，可能会有人提出反驳：把美的本质归结于“人的本质力量的对象化”，是否能概括和解释世界上一切美的现象？如一

些抽象图案富有装饰美，再如人体三围（胸、腰、臀）的结构比例的适宜具有曲线美等，与人的本质力量有什么关系？我以为，此话可以概括美的普遍现象。无论是图案，还是人体曲线，表面看都是没有实质内涵的抽象形式美，似乎与显示、观照人的本质力量没有关系。其实抽象形式美并不是凭空产生的，它也是起源于人改造自然、改造社会的实践，只不过表现形态不同，从具象的图景中提炼、积淀或蜕变为抽象构成，这道理与古代象形汉字有点类似，如“”表示是山岳、“”表示是太阳、“”表示是河水。一些抽象图案和人体曲线之所以令人产生美感，追根溯源是在它们的身后都凝聚着人类改造世界的成功实践，闪烁着人的创造和智慧。

例如：金字塔式的三角形在古代普遍认为是很美的，这是从古建筑中抽象出来的。人类最早栖身于树巢，并没有房屋。先民为了避风雨、储粮草曾尝试建造各种建筑，有的失败倒塌，有的成功适用。古代的建筑材料强度有限，人们探索建房实践中，发现采用“”型和“”型结构不仅稳定牢靠，而且便于排除雨水积存。于是久而久之，三角形便作为当时人的本质力量的象征积淀传至今。

再如：人体的曲线之所以美，并不完全是性本能的魅力。人从猿进化到文明人，在改造客观世界的同时，也改造了自身（包括思维、智力、体力和外形等），外形的进化，也体现着人类文明的一个侧面。猿人的外形与猩猩相仿，它的外形曲线只能使人想起茹毛饮血的野蛮生活方式，很难体现人战胜自然的力量；而数万年来人经过生产劳动、体育健身和社会斗争磨练，自身肌体和器官也逐渐产生演变，当代人比猿人健壮修长，行动灵活，其外形曲线透射着文明时代的气息。

同时，用“人的本质力量的对象化”来揭示美的本质，还能

比较妥善地解释美的观念形态演进。例如照相机的外形设计，20世纪初以暴露机械结构和装置为美，在外壳上齿轮、键盘、按钮和摇杆都让人看得清楚，那时是产业革命蒸气机时代，展示这些机械部件表现出人的发明创造，显示人的智慧才华。但到本世纪末，今日的相机就不按这古典美的模式设计造型，一切从简隐蔽，有的外壳上几乎只剩了一个快门键，全部都包藏在机体内部。这是因为当今已是电脑时代，只有自动化、“傻瓜”化才能显示人的本质力量。从中我们也可以看到，美的本质依然不变，但美的形态总是随着时代前进而不断演变。懂得了这一点，使我们在今后艺术道路上克服因循守旧的保守观念，不断发现和创造符合新时代需要的美。

最后，我们来归结一下三种哲学观对美的本质的不同认识：

从主客观辩证关系来揭示美的本质，其贡献是阐明：美与实践的关系，只有通过实践来体现、验证人的本质力量，才会获得审美价值和审美享受。中国美学家朱光潜教授早年是主张美是心灵产物，后来接受辩证唯物主义哲学观（即马克思主义）后，曾借用（宋）苏东坡一首诗来说明自己新的认识。“若言琴上有琴声，放在匣中何不鸣？若言声在指头上，何不于君指上听？”琴声的美既不在琴（客观物体）上，又不在人的手指（主观加工）上，准确地说是在人与琴相互作用的实践中，从中，我们可以不难地发现：美具有客观性和主观性相统一的本质特征。之所以说它有客观性，因为美不是看不见、摸不着、听不到的空灵幻觉，是一种具体存在，如诗中所说的琴声就是实实在在的东西。之所以说它有主观性，因为美的存在不是纯自然性的，它是出于人类社会的需要，由人参加实践产生的。如乐曲是由人演奏才有的。

对美的本质的认识，机械唯物论者之所以片面，就是他们只承认客观存在，否认美是由人社会实践的产物；而唯心论者之所以荒



唐,就是他们只承认美是人的创造,否认它与客观存在的联系。

第二节 美与艺术

美的本质就在于“人的本质力量的对象化”,这是理论的总结、抽象的概括。它具体又存在在哪里呢?我们作为从事艺术创作的摄影工作者要发现美、创造美,不懂得这个问题,就会盲目行事,不知道拍什么,什么东西具有审美价值。

人的本质力量转变“对象化”有多种途径,其中有物质生产的实践、精神劳动的实践、社会政治变革的实践、科学研究的实践等,因而有多种表现形态。主要有:社会美、自然美、艺术美(含形式美)三类。

(一) 社会美

社会美,就是表现出人的本质力量的社会事物(即人的有意识、驾驭规律的创造活动和人的创造才能、智慧和思想感情)。美是社会实践的产物,社会美是人类审美创造的最直接的存在形态,它最能鲜明地印证、肯定人自身的创造力。所以,它是艺术作品表现美的基本内容。

社会美,首先体现在人的劳动创造和人的自身价值上。如《人》(施小江摄,彩图1)拍摄的是工人修建钢铁大桥的劳动场面,作者采用局部取景,让桥梁钢架在画面上组成为一个巨大的“人”字。不言而喻,这是对造桥工人的赞美,把他们称颂为顶天立地钢铁汉。《六十正在浪尖上》(马连生摄,图2—1)从生活的侧面表现人类追求幸福、热爱生活的美好愿望。画面上一群离退休老人,穿着漂亮的时装,互相比美,反映出改革开放带来的思想解放、精神振奋,焕发了人对美的向往和觉醒。《建设者之歌》

(王福春摄, 彩图 2) 更是一曲热情讴歌工人阶级忘我劳动的赞歌, 作者深入京九铁路工地, 在风雨泥泞中抢拍铁路工程大军奋战场面。作品虽只拍了一个人的特写肖像, 他坚毅无畏、奋勇拼搏, 是当代中国工人阶级风貌的写照。

在阶级社会里, 不可能不发生阶级斗争。社会美, 另一个重要领域体现在先进阶级和广大人民群众同反动阶级及其没落思想的斗争, 突出地展示具有时代精神的先进人物和英雄模范的风范。《白求恩大夫》(吴印咸摄) 和《斗争地主》(齐观山摄, 图 2—2) 都描绘了革命斗争中英雄行为。加拿大共产党员白求恩大夫冒着

生命危险，在炮火中抢救反法西斯战士；饱经风霜的贫农奴隶站了起来，向不可一世的恶霸地主开火，在他们身上闪烁着壮丽多彩的革命光辉。

另外，社会美还大量、普遍地表现在平民百姓的生活中，通过社交、家庭、爱情和民俗等各个方面，展示高尚的道德情操、善良的人性、人道。日本摄影作品《嫁日》（山本严摄，图 2—3）通过新娘告别病母的典型瞬间，细腻地表现出母爱女、女孝母的深厚感情。这悲喜交织、难分难舍的场面洋溢着真挚的人间爱心。《身残与心残的撞击》（钱捍摄，图 2—4）描绘的情节更是震撼人

图 2-4

身残与心残的撞击

钱捍 摄

心，面对盲童来监探访，囚徒流出了悔恨的热泪，羞愧难言。这里无瑕的真情唤醒了罪犯的天良，作者满腔热情地颂扬人性的复苏和道德的升华，这是真善美的赞歌。

（二）自然美

自然美，表面地看是指大自然和除人之外生物体的美。实际是通过自然造化，表现人对自然的审美关系及驾驭能力。

呈现自然美的景观主要有两类：一类是经过人类劳动加工，变革的自然景观。如整齐的梯田、蜿蜒的长城、壮观的楼群、浩瀚的麦浪等，这些无不显示出人改造自然、征服自然的本质力量，印证了人的创造价值。另一类是保持原生态的自然景观，如湖光山色、鸟语花香、日月星辰、风雨雷电及野生动物等。按照上述对“美的本质”的认识，自然美也应该是“人的本质力量的对象化”，这对于前一类经劳动变革过的自然美，人们很容易理解。而对于后一类自然景观就难以让人认同，这里需要进一步作一些说明。

美的自然，实质是“人化的自然”。那些未经人类改造的原生态自然景象，就其自身无所谓美丑，只有与人类社会产生这样或那样的联系、类比，与人类征服改造自然的观念和能力发生间接或直接的联想，才有了审美价值。如中国古人都爱赞美荷花，认为它“出淤泥而不染，濯清涟而不妖”（引自周敦颐《爱莲说》）。荷花就是荷花，它在自然属性中并没有品格和美德，是我们人类结合社会实践经历，把它人格化了才产生了美学意义。正如俄国民主主义思想家、美学家车尔尼雪夫斯基所述：“自然界的美的事物，只有作为人的一种暗示才有美的意义。”

自然景观成为美的事物，是人类改造世界、有了驾驭自然规律本领的结果，标志着历史的进步。翻开中外艺术史，人类对美的表达最早是从人自身开始，人的劳动、人的生殖；其次是通过

动物来观照人的能力、象征人的品格；最后才对大自然发生审美关系。无论国画、西画，风景画作为独立画体出现均晚于人物画、动物画。这是因为人类早期的生产力和科学均不发达，只会狩猎维持生存，对大自然不仅感到神秘莫测，而且还有恐怖感。在史前神话传说中，大自然多半是灾难之源，洪水泛滥、山崩地裂、雷劈火烧……人在自然面前无回天之力，软弱可欺，哪里能从自然景观中确证自身的力量？因而无美可言。后来，人类在农业、天文学、水利学上有了进步，于是对自然的看法变了，从中看到了人定胜天的前景，也有了凌驾自然之上的从容心态，欣赏到自然美。于是有了风景画、山水画的繁荣（估计这在中国发生于一千多年前秦汉之后，在西方发生于十五六世纪文艺复兴之后）。

自然美虽不直接与社会联系，但它对社会进步和人类净化灵魂、陶冶情操也有重大促进作用。一是“致用”，通过对自然美的鉴赏，深化对客观世界的认识作用，促进生产劳动，改造自然环境，如赞赏森林美，促进绿化祖国。二是“比德”，摆脱物质功利性，借景、借物喻人，提高人格修养，如从松、竹、梅“岁寒三友”，宣扬高风亮节，刚正不阿。三是“畅神”，从大千世界的宏观运动中顿悟人生抱负、处世哲学和社会规律，如登上东岳泰山，感悟：“会当绝凌顶，一览众山小”，激励树立发奋向上、超越前人的远大志向。所以，我们在对美的寻觅和发现时，决不应该忽视自然美的价值。

此外，自然美还常常在色彩、外形、结构、气韵等方面具有较多的观赏性，在形式感上有相对独立性，对人的感染有时还先于和重于内涵，因而它的功能和魅力，是社会美不可替代的。人们不仅需要从社会实践和时代英杰的身上获得教益，同时也需要从祖国山河、春华秋实，日月变幻……中领悟生活真谛，汲取精神力量。

（三）艺术美

艺术美，是社会美、自然美的集中表现，也是人类审美意识的物化形态。艺术美是艺术家从社会、自然中撷取题材，发挥主观加工和运用技巧而形成的具体作品，如诗、舞蹈、小说、绘画、音乐、戏剧、杂技、影视等等，我们从事的摄影也有创造艺术美的功能。

艺术是社会生活和自然存在的反映，艺术美来自于社会美、自然美。尽管它没有社会美和自然美那样广阔和丰富，但经过对客观生活的去粗取精，去伪存真，由此及彼，由表及里的提炼、升华和改造，因而它比社会美、自然美更集中，更精粹，更典型，也就是文艺界常说的一句话：艺术源于生活，又高于生活。

艺术美如何高于生活？历史上，传统艺术除了内容典型化外，还有一个共同特点，即：高在与生活的“二致性”，艺术家既从生活出发，又不再现生活原貌，发扬本项艺术的特有形式，具有似与不似之间的假定性。如京剧讲究虚拟程式表演，骑马不用马，开门不见门；音乐，以抽象的音符来描绘生活，只能意会，无需重现实景。而摄影以纪实性著称，能逼真再现被摄体，正好与传统艺术观——“二致性”相悖，因而从摄影发明 150 多年以来，始终有人认为它只能再现生活，不能高于生活，不可能成为艺术。许多文艺理论著作谈到生活与艺术关系时，常把摄影作为贬义词，说“艺术不能像摄影那样简单、没有主观参与地复制生活”。这完全是对摄影的歪曲。我认为摄影是门新生艺术，不应用传统的“二致性”来判断它是否是艺术，它逼真重现生活原样的纪实并不妨害摄影产生审美价值。因为摄影作品是摄影家心灵对现实的观照，而不是照相机纯技术的产物。摄影本身确有多种门类分工，如新闻、广告、科技、艺术和实用等，摄影怎样成为艺术？本书以下将有专门章节详细探讨，在此就不赘述了。

将生活美酿成艺术美，创造高层次、高品位的美学价值，是艺术作品肩负的重大任务。艺术作品应该是美的，但是艺术所表现的内容却远不止再现社会美和自然美，它还有更广泛的领域。艺术要深刻揭露生活，不能不揭示社会矛盾。于是丑恶的东西、反面的人物就有可能进入艺术作品，所以艺术与美不能简单地画等号。美国摄影家纽曼拍摄的《军火巨商克鲁伯》就不是什么可爱、美丽的形象（图2—5）。克鲁伯家族是德国最大的军火商，在两次世界大战中，他们发了横财，可以说每一分资产上都沾有人民的鲜血。作者爱憎分明，立场坚定，运用摄影造型元素（如瞬间选择、反常的光效和封闭的构图），展示其内心的阴险、毒辣。

此外，艺术美还有一个特点，除了要从内容上体现自然和社会美外，还要研究和探索艺术自身表现方法、形式感等。正如（俄）普列汉诺夫所说的：“很美地画了一个长髯老人，并不等于说画了一个很美的，也就是一个漂亮的老人。”^①可见，艺术品写什么、拍什么与怎么写、怎样拍是两回事，艺术还需要创造本专业特有的形式美，我们搞摄影，就要探索和追求摄影独特的美。

第三节 义不容辞的职责

在极“左”路线时期，文艺界在创作中一度“谈美色变”，片面地强调思想性、政策性，抹杀文艺的审美特性，结果以政治说教代替艺术，艺术变成了图解教材。这种观点之所以如此泛滥，一

① 引自《普列汉诺夫美学论文集》第2卷，第888页。

方面是因为当时领导权被“四人帮”一类假马克思主义者把持；另一方面也与我们不学习革命经典理论有关。长期对美的本质究竟是什么？艺术的特性是什么？都没有弄明白，许多人还误以为“美就是讲漂亮、讲形式、玩技巧”，是资产阶级的“闲情消遣”，于是也就附和了错误思潮。

通过本讲的学习，我们认识到美的本质是“人的本质力量的对象化”，人类还“按美的规律来造成东西”（马克思语），因此我们应理直气壮地追求美、研究美、创造美，其目的不仅是满足精神享受、获得审美愉悦，更主要的是展示、发挥人的创造力，促进历史、时代变得更加美好。尤其我们从事的事业是艺术，它首先要从社会美、自然美中发现题材，获得创作激情；而且还要从生活实践出发、结合本专业特点创造审美形式。因而，发现美、创造美，并用美来改造世界，陶冶人们情操，净化人们心灵，这些都是艺术家（包括摄影家）义不容辞的职责。

初学艺术创作的人还常常有这样的困惑：他们知道艺术的重要使命是奉献美，但美在何方？他们只凭自己感觉来判断，结果有时成功，有时失落，毛病就出在他们没有从根本上弄懂美的本质及形态，远离了表现或透视“人的本质力量”，忽视了艺术美与社会美、自然美的异同。

理论是对实践的规律总结，同时反过来又能促进实践发展，因此人们常说：“没有理论指导的实践，是盲目的行动。”关于美的本质的理论剖析，是人类千万年来社会实践和艺术实践的经验总结，它可以帮助我们少走弯路，避免重复前人的失误，通向美的王国，通向圣洁的艺术殿堂。摄影家，让我们满腔热情地探索美，奉献美！

【思考题】

1. 美的本质是什么？
2. 艺术美与社会美、自然美有什么不同？

第三章 摄影作为艺术

艺术就是感情^①

——（法）罗丹

艺术即表现人们的感情，也表现人们的思想，但是并非抽象地表现，而是用生动的形象来表现^②。

——（俄）普列汉诺夫

摄影是技术，还是艺术？人们曾争论不休。其实，这如同文字，书法是艺术，而电脑打字就是非艺术，所以并非一切照片都是艺术。那么，摄影怎么才能成为艺术呢？

艺术，是一个非常神圣的事业。

艺术，又是一种无价的精神力量。

艺术，它使千百万人倾倒、着迷。英国人常说：“宁可失去殖民地印度，也不能没有莎士比亚。”莎士比亚的戏剧是英国的骄傲，是西方文明的象征，它哺育了一代又一代人。

^① 引自《罗丹论艺术》。

^② 引自《论艺术》。

艺术，它不仅给人以美的滋润，而且能鼓舞我们的斗争意志，为崇高的理想赴汤蹈火，甚至付出生命和鲜血。50年代在抗美援朝的前线，不少志愿军战士在冲锋杀敌前，都面对摄影图片《我们热爱和平》（阙文摄）宣誓，画上那两个可爱的胖娃娃激发起战士们保卫祖国的满腔热血。

正出于对艺术的神往，150多年前摄影术发明不久，人们就探索它如何从实用（信息记录）技术发展成艺术？人们为此绞尽脑汁，人们为此唇枪舌战，至今还有人“摄影是技术，还是艺术？”争论不休。我认为，与其争论摄影是不是艺术，还不如深入研究摄影怎样才能成为艺术。摄影，只是传达信息的工具和语言，既可以成为艺术品，也可以成为科技实用品。主要看它负载什么内容，发挥什么效益。正如同样是文字，如书法家挥毫就是艺术，而用电脑打字就是非艺术，区别在于后者没有创造审美价值。所以，摄影可以成为艺术，但并非世界上一切照片都是艺术品。

那么，摄影符合什么条件才能成为艺术呢？它必须具备双重的审美特性。一是，与其他艺术一样，它有艺术美的共性；二是，与其他艺术相异，它又有摄影独特的美。两者缺一不可。缺乏艺术共性美者，只是摄影照片，不成为其艺术；而只有共性美，而无摄影美者，又会失去摄影特色，只是效仿其他艺术的模拟品。

第一节 摄影艺术的一般审美特征

从反映论来说，艺术与科学都是人类认识世界、改造世界的手段，两者目的有相同之处，但它们观照反映的范畴、思维方法和表现方式却有很大不同。例如堪称“中国封建社会百科全书”的

小说《红楼梦》与教科书《社会发展史》，同样揭示了封建社会地主奴役农民的阶级关系，残酷黑暗的政治制度，以及它腐败没落、必然灭亡的历史趋向，但两者绝不相同，决不可能相互替代。作为艺术，它不同于科学研究（包括自然科学和社会科学）主要有四个方面：

1. 艺术是人学，聚焦于人的社会活动，尤其是着力描写人的命运变化和创造力；科学研究的范畴是广泛的。

2. 艺术运用具体形象来反映客观生活和表达作者的价值取向；科学则用抽象概念、逻辑推理来揭示真理。

3. 艺术以情动人，必须表现社会民众的感情和作者的感情；而科学则要求作者尊重客观，以理服人。

4. 艺术需要创造美的表现形式，通过审美方式发挥教育、认识作用；而科学则强调文以载道，旗帜鲜明地宣传自己的主张和观点。

摄影使用的范围极其广泛，上至天文，下至地理；大至宇宙，小至原子。就其题材来看，又有新闻、体育、民俗、人像、风光、静物和科研档案……之分。我认为摄影能不能成为艺术，当然与拍摄题材有关，但最根本的还决定于上述四条要求。在某些时候，艺术不艺术，关键不是拍什么，而是怎么拍。如拍一幅名人肖像，要用不同表现方式就会有不同结果，有可能是艺术品，也可能是一般新闻报道或证件用照；拍花卉，极可能是艺术小品，也不排斥就是植物图谱。

摄影，经历百多年的探索，它的潜在功能极为丰富。无数作品证明，摄影不仅可以胜任新闻报道、科学图证、档案资料等实用任务，而且也能达到上述四条要求，创造艺术价值。我们不妨通过实例来论述摄影作品是怎样升华为艺术的。

一 艺术是人学

高尔基曾说：文学即人学。他这一精辟论点，同样适合于各项艺术，他阐明了艺术内容的特殊性。众所周知，艺术源于生活，是客观世界的反映。但应该补充说明的是：这种反映，就其观照的内容和领域而言有一定特殊要求，并不是生活中任何事物都能进入艺术范畴。艺术家的目光主要聚焦于人的社会生活，表现人的本质力量，着力描写人的命运道路和精神世界。例如，我们去描写工人、农民的生产劳动，其兴趣点主要不应在劳动操作过程，如何炼钢，如何种粮，如何进行技术革新等等纯专业问题，也不是为了宣扬劳动生产所产生的经济价值，具体超产多少百分比。而是通过劳动、生活场景，来表现工人、农民的精神面貌，性格情操和道德风范，表现社会生活中人与人的各种复杂关系。50年代，我国筹拍电影故事片《南征北战》时，著名文艺理论家陈荒煤曾对如何写好战争给摄制工作指出：“要写三国演义，不要搞成三国志。”艺术作品不是历史书，它反映历史主要写历史中的人物性格和人际关系。《三国演义》与《三国志》虽都写了蜀、吴、魏三国争雄的故事，但《演义》更着力于刻画刘备、孙权和曹操等人的性格冲突，展示人物的内心世界，因而富有感人的魅力，成为传世艺术珍品。

摄影作品要想成为艺术，也应在审视客观世界的角度和反映生活的内容上聚焦于人的本质力量。摆脱与人的精神世界、社会思潮无关的内容。从表面现象看，在摄影界并不乏拍摄各种人类活动的照片，但画面上有了人的图像，并不一定真正塑造出艺术意义上的人。如图《特区建设者》（杨恩璞摄，图3—1）只不过记录了工人的日常状态和职业身分，而他们的内心世界、精神面貌显得苍白，更谈不上透视和印证人的本质力量，创造美的崇高境

界。而周顺斌拍摄的《升》(彩图 3),虽然也是表现工人劳动(建筑施工)场面,但其落脚点却在人物,作者采用摄影光学技巧,夸张渲染画中人顶天立地的英雄气概,显示出工人阶级是新世纪的开拓者,国家宏伟基业的顶梁柱。

我们说:艺术是人学,那么风光、静物是否就与艺术无缘?非社会性的景象、纯自然的景物也是可以成为艺术内容的。但它们进入艺术作品之中,其含义已不同于原有自然属性和科学定义,艺术家在它们的身上寄托着人的审美理想,间接表现出人的本质力量。如静物摄影《十月的螃蟹》(黄翔摄,图 3—2)中“三公一母”四只蟹,象征着江青一伙“四人帮”的垮台,背景上的菊花、美酒表现出节日般的喜庆。这幅照片上的景物(食品与花)超越本身原有的自然含义,组合在一起产生质的飞越,表达了中国人民打倒“四人帮”法西斯专政,欢庆革命胜利的愉悦心情。风光摄影家袁廉民在谈到拍摄黄山日出照片《蒸蒸日上》时,曾说:1977年5月,那正是“我们的祖国经历十年浩劫,获得了新生,我的心头也充溢着第二次解放的喜悦,产生了借助于日出景象来歌颂祖国的似锦前程的强烈愿望。”^①因此他镜头中的日出,就是他心中飞出一曲赞歌。

说到底,风光、静物摄影中的艺术美,其实就是人类社会生活的美的一种象征、一种特殊的曲折表现。人们欣赏旭日东升,欣赏松柏长青,欣赏兰菊的高洁,欣赏昔日横行的螃蟹变成盘中餐,就由于它们具有与我们生活相通、与社会现象相类似的特征。在这里,风物景观成了形象代码、符号,使人触景生情。反之,如果我们摄影创作,拍景录物只局限于本体自然属性,松树就是松

^① 引自《把自然美掌握在自己手里》。

树、日出就是日出……不能表现人的本质力量和精神世界，岂不成了普及动植物、天文地理知识的插图？

二 用形象来“说话”

艺术和科学都是人类认识和反映世界、揭示客观真谛的手段，但它们的表达形式和语言形态有显著区别，其中最突出的一点是：科学采用抽象概念、逻辑推理来阐述客观规律；而艺术主要是通过具体、生动的感情形象来反映客观世界的本质。无论是长篇巨著，还是一幅照片，艺术的成败常常取决于作品有没有建树生动感人、富有深刻内涵的形象。

从表面看，摄影作品创造艺术形象似乎并不十分困难。在其他艺术门类中，如文学、音乐，它们描写的场景和人物都是非视觉的，采用文字和音符需费很多周折才能使作品具有形象性。而摄影师按一下快门，“咔嚓”一响，客观景象就尽收画面，作品中的人物、环境和道具都是可观的、感性的、具体的，甚至可以达到乱真的程度。因而在某些人心目中，摄影作品天生就有形象，不用花费更多的精力去研究这个问题。其实，这是一种糊涂观念，它混淆了图像和形象的区别。

在摄影中，形象是由可视图像组成的和体现的，但并非什么样的图像都可成为艺术形象，有的仅是传达信息的符号，没有审美价值。

图像与形象是不能等同的。它们首要的区别是：图像只是被摄景象的简单实录，浅层次地重复客观存在；而艺术形象则需从被摄景物背后渗透出一定的思想内涵和社会意义。例如同是描写一家三口人休闲郊游的《环城旅行》（杨福升摄，图3—3）和《第一步》（杨念东摄，图3—4），在形象塑造上就有很大差异。《环城旅行》的创作动机或许是想赞美今日中国家庭的幸福生

活，用自行车驮着夫人、孩子出城度假。但画中六个人物中有五位对着镜头“犯傻”，另一个也打不起精神，冷漠平静，因而难以完成作者的初衷，这幅作品只能算生活流水帐。《第一步》尽管在构图、光影处理上存在欠缺，但作者通过选择瞬间，从父母提携幼儿登高的特定情节中挖掘生活情趣和社会伦理。从中我们看到的，不仅仅是小家庭度假的欢乐，而且还有“人生征途路漫漫”的启迪。再如《新区》和《崛起》（杨恩璞摄，图3—5、图3—6）都是拍摄高楼建筑。前者只是一幅介绍市容的资料图片，没有多少深刻含义；而后者并不是单单为了介绍大厦建筑，作者采用28毫米广角镜头拍摄北京西苑饭店主楼，既突出前景——石雕醒狮，又夸张了后景——大楼高耸向上的气势。两者结合形成隐喻性造型语言：“封闭的中国觉醒了！腾飞了！”表达作者对当今改革开放的赞美之情。

从以上两组照片对比中，我们不难看出：客观景物丰富多彩，人物活动也变化无穷，但并不是任何瞬间、任何视角、任何动态都能体现客观真谛和生活本质。如果摄影者仅满足于有闻实录，懒于运用摄影语言深刻揭示客观世界的内蕴，图像就很难升华为打动人心的艺术形象。

形象不同于图像还表现在：它是具有个性特征的典型。艺术形象是具体性和概括性相结合的统一体。

艺术是客观世界的反映，艺术和客观世界两者既是统一，又有矛盾。这矛盾主要表现在客观世界的变化无穷无尽，任何艺术都无法以百分之百的原样来重现它。所以摄影家与其他艺术家一样，在创作中如何以有限时空形式来表现客观世界那无限的存在？解决这个矛盾的根本途径是靠创造典型化的艺术形象。

所谓典型，就是从一般中选择或提炼出有代表性的个别，并以此个别概括反映一般，通过一斑窥见全豹。用当代语言说，就

是“解剖一只麻雀，从中研究所有的麻雀”。典型必须具有概括性、代表性，这一点在科学或艺术中是完全一致的。但用什么样形态的个别来概括一般？即用哪一只麻雀展示给读者、观众，艺术典型与科学典型则很不相同。

科学典型的个别，是符合常规、普遍存在状态的“个别”，这种个别只是同类的标准范本，一般不选择在形态和性格上与同类有较大差别的个别来作代表。如用摄影图片来普及麻雀科学知识，那上画面的肯定是发育健康、色泽鲜艳、羽毛丰满的麻雀，只有这样才符合人们的共识，切合麻雀的自然属性。科学典型基本上就是同类共性的图解和缩影。

而艺术典型的表现和选择却恰恰相反，它除了审美要求外，还极力追求陌生感、个性化，被表现的物与事在形态和性格上应不同凡响，和同类既同又不同，而且不同点必须非常鲜明。如表现麻雀，健康正常的不一定可以入画，而拼搏受伤的、偷闲懒散的等倒可能被选。总之，艺术典型强调通过独特的人物命运、与众不同的造型形态，曲折地反映共性和一般。

在影友来稿中，有两幅均以天安门前留影为题材的照片，《初到北京》（潘东葵摄，图3—7）比《永恒的纪念》（李代才摄，图3—8）高出一筹，就是前者在人物形象典型化处理上遵循艺术规律，在个性化和陌生感上下了些功夫。《初到北京》中的主人公是两位朝鲜族妇女，她们不远千里朝圣首都，压制不住激动的心情；同时她们初来乍到，似乎是首次见到现代都市的大世面，各自情不自禁地又流露出不同个性。左边那个年轻的，被陌生的目光压得抬不起头，下意识地抚弄着裙带以掩饰自己的羞涩和紧张；右边的大嫂开朗大方，紧握左拳毫不胆怯地面对围观群众。在广场上，她们与一般旅游者、行人相比，身分独特，心理状态和个性特征不一，因而已不是随便的图像记录，而具备了艺术典型的基

图 3—7 初到北京 潘东葵 摄

图 3—8 永恒的纪念 李代才 摄

本要素。而《永恒的纪念》在人物个性特征上就显得一般化，也没有特殊的感情活动，仅是平平常常的一家人在拍纪念照。作品只是生活流程的记录，淡如白开水，至多只能图解出一般意义上的爱国主义主题。两者对比，不难看出：《初到北京》中的选择的个别形象不是常规型、标准化的“麻雀”，所以它就具有较强的艺术感染力。

为什么在选择和塑造典型上，艺术和科学要作不同的处理呢？这是因为欣赏者对艺术和科学有不同的心理期盼。对科学首要是求知，人们希望从科学典型中得到对物类共性和发展规律的认识，它是理念、逻辑和抽象主义，因此需排除个别特殊的例外；而对艺术首要的是求得情感满足（理性认识融在其中），司空见惯的常态，一般化的图解无法激荡人们心灵，惟有既有概括意义，又富

有特殊性的具体人物、具体景观、生活细节和风物民俗才能产生审美愉悦，引起观众和读者的共鸣。所以俄国伟大文艺理论家别林斯基说：“对于读者，每个典型都是熟识的陌生人。”^①陌生在于艺术典型的个性风采和表现形态，在一般作品中是少见的；熟识，在于典型形象渗透出概括意义和社会真谛，为人们普遍认可。

什么是典型化的艺术形象？这是文艺创作的老话题，几乎是年年讲、月月讲，但就是这并不陌生的问题，至今仍有不少人把科学的典型性、代表性和审美意义上的典型形象混为一谈。理论上的混淆，往往会导至创作的失误。如有的摄影者只满足于用图像来注释主题和笼统表现生活概貌，而忘记艺术形象必须具备人物个性、丰富的生活细节和与众不同的表现形态。不区分上述两类典型，摄影艺术极容易滑向公式化、图解化、概念化和肤浅化。如说表现工人就必拍在车床上挥汗苦干，说表现农民就必拍抱穗丰收，说拍军人必拍站岗放哨……革命导师恩格斯对艺术典型曾经作过如下表述：“每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的，是一个‘这个’。”^②他的意思是：典型既有包含某一类（人或物）的共同特征，而这特征又必须通过这一个独一无二、不可替代的具体单个（人或物）来体现的。记住恩格斯的教导，必有助于我们区分图像与形象，拍出既富有思想内涵，又符合艺术特性的好作品。

此外，形象不同于图像还表现在：形象注入相当的作者主观色彩。

① ①引自《别林斯基论文学》一书，第120页。

② ②引自《马克思、恩格斯选集》第一卷，第84页。

人们常说：艺术来源于生活，是客观生活的反映，此话言之有理，符合唯物反映论。但仔细推敲生活与艺术的关系，这里还有特殊规律，艺术对生活的映照不是简单的复制和重演。

它除了上述从客观出发选择生活素材、提炼典型外，还需要熔铸作者的审美判断和主观投入。科学反映客观世界，要求绝对尊重客观实际，不允许渗入任何主观意想和夸张；而艺术作品从本质上说并非纯客观的，它是主客观的辩证统一，需要代理客观景象表达作者的主观感受，甚至还可包括超越客观存在的想象和夸张。早在20年代，我国摄影艺术先驱刘半农教授就指出：摄影除了“写真”外，还要“写意”、“造美”^①，如同样拍摄北京正阳门，有人就拍得壮丽，有人就拍得凄凉、沉重……正阳门本身不会有喜怒哀乐，这完全是摄影家有用不同造型元素（光影、色彩、构图等）来表达自己的审美体验。

我们有些作品之所以缺乏动人的艺术形象，其中原因之一正在于：作者过于拘泥客观写真，缺乏（甚至放弃）加入自己的主观投入，只是用基本技巧较好地再现客观景物，而不是借景抒发自己的意气。这里有两幅都是以道路为拍摄对象的作品，《苗寨村道》（杨恩璞摄，图3—9）和《爱之路》（杨之爱摄，图3—10）相比，前者就较为平淡，尽管作品能基本完成叙事任务，主体突出、气氛真实，而作者本人对村道的赞美之情并没有得到淋漓尽致的宣泄。《爱之路》就不同，画面上一对情侣走过一条并不平坦的小路，作者用逆光强调出路石的坎坷起伏，使本无生命和含义的卵石路面产生出隐寓象征。画面上那对情侣亲密地共撑一伞，并肩

① 引自《半农谈影》一书。

走过这崎岖的一程，表达了作者对人生坎坷的感叹，对同甘共苦之情的讴歌。

摄影创作题材十分广泛。有的被摄题材（如生活、风情和人像）本身具有较鲜明的社会倾向和是非功过，因而比较容易结合表达摄影者的审美立场和价值取向；而还有些被摄景物（如自然风光、静物道具、花草鱼鸟等）本身不具备或较少具备社会意义。如我们不加入主观审美体验，只是简单地记录其外观，就不可能从图像升华为艺术形象。如动物挂图上的马和摄影家陈宝生的《龙马精神》组照，两者区别之一就在此。挂图上的马，说马就是马，别无它意；而《龙马精神》（图3-11）中的马，是陈宝生同志对华夏民族魂的写照，是改革开放、祖国腾飞的缩影。

在此要补充说明一点，我把科学挂图与艺术照片相对比，并没有谁高谁低的意思，就好比中餐与西餐各有各的做法，各有各的高手和精品。拍科学挂图就要冷静客观，而拍艺术照片就应在反映客观世界同时，热情奔放地投入摄影家的主观倾向。

三 要以情动人

科学与艺术都有反映客观世界的真理性，但是两者在表现形式有很大不同。科学以理服人，而艺术情理交融，以情动人，用作品拨动读者观众的心弦，使千万人牵肠挂肚、惊心动魄才能赢得高品位的审美价值。在谈到什么是真正的艺术时不少艺术大师甚至认为，在艺术中感情特征比形象性更重要。例如俄国文豪列夫·托尔斯泰曾说：“艺术是这样一类人类活动：一个人用某种外在有标志有意识地把自己体验过的感情传达给别人，而别人为这些感情所感染，也体验到这些感情。”^①他还认为：“艺术家的任务

① 引自《西方文论选》下册，1964年版，第433页。

不是去证实某一问题的无可争辩的解答，而是通过无穷无尽的表现来启发读者热爱生活。如果有人对我说，我可以写一部小说来不容置辩地证实我对一切社会问题的个人观点，那么，即使只花两个钟头，我也不愿意。但是，如果有人对我说，我的作品将被那些今天还是孩子的人们在20年后阅读，并且将使他们欢笑、哭泣和热爱生活，那么我就要献出整个生活和精力来写它。”^①尽管托尔斯泰有些唯情为高的偏激，但从中我们也不难看出：表现感情在艺术中具有多么重要地位。

艺术创作离不开理性和观念的指导，它是作品的内在思想，但由于艺术特性的制约，不应让它们直白、赤裸地直接出场。正如古人说得好：“理语不可入诗中，诗境不可出理外”（潘德兴语）^②，应该情理结合，寓理于情。但我们有些作者往往为了突出思想性，忘记了艺术必须具备感情形式，以说教、宣传替代感染、默化。如《瑞雪兆丰年》（鲁少田摄，图3-12）和《与传统观念彻底决裂》（宋佑民摄，《中国摄影》1974年第一期）两幅照片最大毛病就是直奔主题思想，既没有艺术形象，又不表现感情，竟然直接把标语、口号（文字）作为拍摄对象，这比图解性的照片还笨拙。更可笑的是，《彻底决裂》惟恐读者得不到政治教育，人为地让女社员书写的大字报，一字一句把主题思想公布于众。马克思和恩格斯一贯反对在文艺作品中直接暴露政治倾向和主题思想。1859年他们就拉萨尔的历史悲剧《弗兰茨·冯·济金根》发表过：“不应该为了观念的东西而忘掉现实主义的东西，为了席勒而忘掉莎士

① 引自托氏书信《1865年7月8日致И·И·波波雷金》。

② 引自《养一斋诗话》。

比亚。”^① 莎士比亚众所周知是英国 16 世纪戏剧大师，他的作品情节丰富，感情真挚，又有优美的戏剧形式，世代相传。德国诗人、戏剧家席勒是马克思同代人，他在政治上激烈反对封建统治；在艺术上属狂飚派，情绪偏激，因而在不少作品中，他把艺术形象“变成时代精神的单纯的传声筒”^②。尽管马克思、恩格斯在政治上与席勒是战友、同盟军，但还是批评他艺术上的不足。正如德国另一位大诗人歌德所指出的那样：

图 3-12 瑞雪兆丰年

鲁少田 摄

“席勒对哲学的倾向损害了他的诗，因为这种倾向使他把理念看得高于一切自然，甚至消灭了自然。”^③ 重温这些真知灼见，对于包括摄影在内的革命文艺，如何正确处理感情、形象和思想理念三者关系，至今仍有巨大的指导意义。

在艺术创作中，为什么要特别强调感情因素呢？

一是，为了满足欣赏者的审美需求。所谓审美愉快，其中最不可缺少的感情震动、宣泄情绪。老百姓看文艺演出、

① ②引自《马克思、恩格斯选集》第 4 卷，第 347 页。

③ 引自《歌德谈话录》第 13 页。

看影视节目除了接受教育外，很大程度上是为了经受感情和情绪冲击（刺激）带来的快感，因而甘心花钱买票去承受人为制造的哭笑或惊恐。人非草木，天生就有七情六欲，艺术可以满足人们感情的共鸣。

二是，感情是艺术创作的动力。艺术内容来源于生活，但触发艺术家自己非写不可、非拍不可主要是服从于感情。毛泽东同志写《送瘟神》一诗，在题跋中说他，夜不成寐，欣然命笔，可见激动之极。摄影也是一样，没有感情是拍不好照片的。《天津日报》有位记者曾说自己在“文化大革命”中拍知识青年上山下乡的一段经历：当时他儿子也被指定离家，他心里很想不通，情绪不高，但领导上偏要他去拍这个题材，只好硬凭理性服从，结果拍出的照片既虚假又冷漠。

艺术创作不能靠行政命令完成，关键要艺术家在深入生活中产生真诚的感情，有了爱憎就会“走火入魔”，想尽办法把作品搞好。

三是，为了在作品中表现出作者的审美评价和思想倾向。艺术反映生活决不可能是纯客观的，而对充满曲直是非的大千世界，艺术家在作品中如何对他们作出评判呢？不能采用贴标签办法来作政治鉴定，只有通过感情的冷热和亲疏来流露，才能打动读者，因此艺术家在创作时不仅要写出、拍出作品中角色的真情实感，而且也要抒发自己的感触。

通过上述讨论，对于“艺术必须具有感情特征”估计很少有人会提出异议。问题是：摄影能否像其他艺术一样也可以表现感情？在不少人心目中摄影艺术与传统艺术不同，它一不能由人直接参与“表演”（如舞蹈、戏剧就是人自身行为，绘画、文学是脑直接指挥手来宣泄感情），摄影作品是通过科技仪器间接产生的；二是传统艺术偏向生活与艺术的二致性（即艺术不同于生活的形

图 3-13 周总理与我们同乐 (1964. 4)

杨恩璞 摄

式),而摄影强调纪实,偏向生活与艺术的近似性,作品图像酷似实景,因而难以渗入主观因素来传达感情。

这是对摄影的历史偏见。长期以来,人们总是把摄影仅仅看成是一种复制技术,如同镜子一般。据历史记载,1839年法国公布达盖尔摄影术时,有位英国记者向国内报道时,考虑到英国读者当时谁也弄不清这是怎么回事?“摄影”完全是一个陌生的新名词,只好用比拟来说明。那位记者写道:“摄影,就是我们用一面镜子去照景物,景物在上面出现后竟留住不走了,而且还可以把它带回家里挂在墙上(大意)。在当时把摄影说成镜子是对科技成就的一种惊喜、一种赞叹,但并未真正理解摄影是由人操作的。100多年来的摄影实践证明:作为摄影机的技术性能确是机械性复制,但由人进行拍摄却是创造性艺术,完全可以记录被摄人物的喜怒哀乐,也可以运用摄影造型技巧来表现摄影家的主观感受和审美评价。

面对各种艺术，我们可以自豪地说：摄影决非无情术。

摄影艺术作品从宏观上可分为纪实（Take）和创意（Make），纪实是从生活中撷取，创意是根据生活体验来构思创造作品。无论何种都可以从感情上感染人。

《周总理与我们同乐》（杨恩璞摄，图3—13）是现场抓拍的纪实作品。1963年“五一”劳动节前夕，周恩来总理前来探望出席全国文联理事会的代表。当时会议气氛有些紧张，因为有些“左”派告发文化部是帝王将相部，文联几乎成了匈牙利式的裴多菲俱乐部。周总理来到代表中间，既帮助大家明确创作导向，又和颜悦色地大做团结工作，让大家解除顾虑，大胆创作。当晚他与大家一起座谈中，相声大师侯宝林边说边表演，逗得满堂喝彩，周总理也情不自禁开怀畅笑——我就在这时按下了快门。这幅照片与一般礼仪、会议场合下拍摄的周总理形象不同，他坦荡洒脱，

图
3—13

悼亡灵

鹿启海
摄

无拘无束，与文艺工作者亲如一家。画面上他的豪爽一笑，使我们感到良师之亲、益友之情，他带来了党的温暖。

《悼亡灵》（鹿启海摄，图3—14）更是一幅感情外溢的代表作。1994年，新疆克拉玛依市发生火灾，造成数百名儿童葬身于火海的重大事故。事后，按照风俗，家长们集会追念亡灵，哭声震天，声讨渎职干部。作者及时赶到现场，真切地表现出人民的悲愤。

可能有人会说：上述照片只是客观记录被摄人物感情，纪实性作品能否更鲜明地表达摄影家自己的感情？纪实被摄者的感情也并非没有作者主观成分，拍谁不拍谁，拍什么表情不拍什么表情，无不渗入作者主观选择，只不过作者的主观色彩表现在镜头后面，比较含蓄罢了。当然，在纪实性摄影作品中，也可运用视觉效果外露、夸张的技巧来表现摄影家的感情。《遗臭

万年》（罗震摄，图3—15）以游人的腿、脚为前景，拍摄杭州岳飞墓前的秦桧塑像，让这个卖国贼跪受胯下之辱，成为裤裆下不耻于人类的狗屎堆。在拍摄现场，作者即兴采用这种前景决不是偶然的，是他爱憎所致，“情动于中而形于外”的结果。

创意性作品《升腾的特区》（钟国华摄，彩图4）更是抒发摄影家主观情感的力作。作者从80年代初就工作、生活在我国第一个经济特区——深圳，亲眼目睹改革开放给深圳带来的发

图3—15 遗臭万年

罗震 摄

展、繁荣，以及一日千里的成长速度。这一切使摄影家惊奇、兴奋，于是用了诸多摄影技艺，超现实地来表达自己的心情。一是采取多次曝光，把两处夜色灯光重合，使画面色彩斑斓、琳琅满目，呈现出繁华氛围；二是，支着三脚架拍摄，开着B门上升的幻影。两者结合，画面上的深圳不似现实、胜似现实，更准确地说是摄影家钟国华把形象变成了“情象”，展示了他对深圳的一片深情。

四 艺术需要形式美

艺术之所以能激动人心，让观众留连忘返，让读者爱不释手，当然首先是内容高尚、思想深刻，同时还与优美的表现形式分不开。正如黑格尔在《美学》一书中所指出：“美的要素可分为两种：一种是内在的，即内容，另一种是外在的，即内容借以现出意蕴和特性的东西。”在艺术中美不能离开形式，两者不可分割。没有形式，美的内容何以存在？

什么是艺术形式？什么样的形式才算称谓美？概括地说，艺术形式就是内容在作品中的存在方式。一方面是内部结构，主要指如何组织、安排作品的内容，叙述层次和内在逻辑顺序等；另一方面外观形态，主要指直接诉诸于观众、读者感官的视听信号。要使艺术作品达到优美的形式，为广大人民喜闻乐见，最起码应做到如下三点：

1. 内容和形式相和谐、统一，艺术处理应该正确、鲜明、生动地表达内容。艺术品的形式，主要是取决于内容的需要，两者如不和谐是很难让人接受的。如身穿西服、打领带，而头上却戴着中式瓜皮帽，那样就太滑稽了。此外，形式上的加工处理虽有作者极大的自由，但目的是为了正确、鲜明、生动地表达内容，形式搞得再新奇花俏，如果反而让人看不明白、产生困惑，哪里还

有美感可言？

2. 为了创作优美的形式，艺术家（包括摄影家在内）不仅要研究作品的主题、结构等全局性艺术处理，而且必须研究和掌握本专业的工具和制作材料，如画国画就是文房四宝——笔、墨、纸、砚；摄影就是照相机、胶片、灯光……虽然这些都属于技术性的东西，但如缺乏对它们的控制和掌握，也无法真正实施整体的形式美。

在艺术品中，仅从工具和制作材料方面表现出的熟练技艺就能有相对独立审美价值。这就好比完成体育比赛中的高难度动作一样，看了也会引起人们对人类创造力的惊叹。

3. 艺术贵在多样创新，不效仿他人。一种艺术门类能世代流传下来，被广大人民公认，就是因为他们有独特、不可替代的形式美。如诗、小说和报告文学，同属文学类，但它们显然有很大不同，诗的韵律、小说虚构的想象时空，与报告文学的真实性和政论性各自都给读者独殊的艺术享受。再如同属戏剧类，京剧和话剧也各有千秋，京剧有程式化表演、曲牌唱腔、虚拟性的布景、道具；而话剧有生活化表演，京韵对白、写实布景，两者给人以不同的美感、不同的风采。假如消除诗、小说和报告文学的差别，抹平京剧和话剧的不同，那么失去自我的那门艺术也就没有必要存在了。

摄影要升华为艺术，也必须寻找到“自我”，寻找到它与其他门类艺术及传媒的不同的表现手法和叙述语言，创造独具一格的风采和神韵。否则，它也没有存在的必要而被其他艺术所替代。

摄影艺术独有的形式美是什么？有哪些审美特征和表现形态呢？笔者将在下一节作进一步分析。

第二节 摄影艺术独特的审美特征

摄影在一个半世纪前诞生时，就其技术来讲也只是一种记录图像的信息手段，无所谓艺术不艺术，因此也就没有人探讨摄影的审美特征。

后来，一部分摄影家不满足于实用摄影，光拍些人像纪念照卖钱，就向审美领域扩展。在19世纪中期，摄影步入艺术殿堂是从学习、摹仿古典绘画中开始的。摄影家让模特儿扮演成宗教神话或历史传说中的人物，在布景中摆布拍摄并用多张底片剪辑合成。如《芳魂欲逝》（英国，罗宾逊摄）和《两种人生》（瑞典，雷兰德摄），尤其是后者，堪称为绘画主义摄影的顶峰之作，1857年在美术展览展出后，被英国女皇维多利亚收藏。这是幅劝恶从善的宗教主题性创作，耶稣圣人在画中，一侧是罪恶世界，不法之徒纵欲放荡；另一侧是光明天堂，正人君子和睦相处，被摄人物数十人，用三十多张底片拼接组辑在一个场面中，这在当时是非常时髦的技艺。

一 摄影本体意识的觉醒

随着摄影器材的轻便化、胶片感光度的提高，不少摄影家从画室走向野外，走向社会，拍下了好些生动的自然场景。英国医生、摄影家亨利·爱默生根据自己的体会，于1886年3月26日发表题为《摄影是写实的艺术》的论文，他认为：“自然是艺术的开始和终结，只有最接近自然，酷似自然的作品，才是最高艺术。”爱默生的照片与绘画主义摄影有明显不同，开创了一代摄影新风，概括起来：（1）面向生活、面向自然，不搞历史和神话题材，主

张摄影创作是“现在进行式”语言，只能反映当代时空；（2）提倡现场即兴取景，反对事先设计草图，然后摆布扮演；（3）追求人眼视觉感受，画面图像有虚有实，软焦点、短景深，有朦胧感。

一石激起千层浪。爱默生的“写实”主张引起了西方摄影界对摄影本体的深入思考，摄影究竟应走什么样的美学道路？它的艺术特性是什么？在 20 世纪初，美国就出现了纯粹摄影派（如：F64 小组，史泰格列兹、韦思顿及亚当斯等）。无独有偶，不久法国的“堪的摄影”（现场抓拍）派也崭露头角，如苏罗门和布列松等。他们的共同主张都是：摄影有其独特的审美特征，不能再走绘画主义的路。尽管他们在具体问题上也各持己见，但从整体上主张探索摄影的独有特征，标志着摄影本体意识的觉醒。

这种觉醒，在本世纪二三十年代也同样发生在中国。中国爱国的、革命的摄影家（如沙飞、吴印咸、石少华、刘半农、张印泉等）随着中国民族危亡的意识上升和抗日救国运动的高涨，深刻地认识到不能关在沙龙中摹仿绘画，拍人体、花卉、残荷、冷月之类，应发挥摄影纪实本性反映社会，反映革命人民的抗日斗争。他们从时代的需要、历史的责任上，更深入地理解摄影艺术和现实生活的美学关系。

二 通过对比认识摄影

艺术是人类掌握世界的一种特殊方法，它有多种门类。各类艺术之间有相通处，又有特色，它们是在相互影响下发展，又在争艳斗芳中各显身手，从而形成百花齐放、多姿多彩的表现形式。那么，摄影艺术又有哪些独特的审美特征呢？

从哲学上讲，世界上一切事物都是相对的，经过对比才能辩证、准确地认识它们。例如问北京的景山高不高？这就很难回答高或不高。与故宫大屋顶比，它的确高出一头；但与市郊香山相

比，它又是矮的。两头一对比，景山大致高度也就清楚了。美学现象比自然现象更复杂，很难下个简单的定义和公式，因此要阐明摄影艺术的独有审美特征，不如采用比较学，从实际情况出发搞清它与其他艺术以及相近媒体的不同。以我个人看，摄影艺术与文学、戏剧、音乐、舞蹈等的差别是显而易见的，不必赘说。与摄影艺术最靠近的是绘画艺术和新闻摄影，初学者最不易划清它们之间的不同，因此有必要作些仔细分析。

1. 摄影与绘画

摄影与绘画有着千丝万缕的关系。18 世纪人们发明摄影，就是从绘画的不方便开始。原先画家有一个用来作画的暗箱，叫“开麦拉”（camera），它是由针孔“镜头”、反光镜和毛玻璃组成，外界景物通过针孔成像的物理原理，反光投射到毛玻璃上，画家按投影描图。久而久之，人们就想用科学的方法能不能把投影自动凝固下来？于是就发明的感光片、相机，并把暗室画箱“camera”的名称沿用于照相。

此外，摄影与绘画都是二维平面上的视觉艺术，而且在造型基本元素上也有许多类似的地方，如瞬间、线条、光影、色彩、构图……等。所以从古以来，不少人把绘画看成老大哥，把摄影看成小兄弟，企图用绘画的传统法则来指导、提高摄影，结果往往适得其反，扼杀了摄影美。

早在 20 年代，我国摄影家刘半农教授就意识到摄影应走自己的路，“画是画，照相是照相，虽然两者间有声息相通的地方，却各有各的特点，并不能彼此摹仿”（引自《半农谈影》附言）。

摄影与绘画在审美创造上究竟有何不同呢？这需要从两者创作思路和构筑手法说起。

由于两者使用工具不同，绘画的思路是综合、组织、汇总生活素材，在空白纸上一件又一件组装形成的；而摄影，主要是直接

图 3—16 苏美两国首脑会谈

(美) 大卫·勃耐特 摄

投入生活，在纷纭变化的大千世界中选择有意义的东西，排除与主题无关景物，撷取精华。摄影家王文澜介绍自己经验时说：“什么时候按下快门？”“在画面中如何去掉多余的东西？”这是我在拍摄时常常考虑的问题。^① 所以，有人把绘画创作比喻成数学加法，又把摄影创作说成是减法，这并非没有道理。

例如《苏美两国首脑会谈》(大卫·勃耐特摄，图 3—16) 产生于司空见惯的外事活动，但它却能深刻揭示两个超级大国的微妙关系，成功的关键是：作者在纷乱的现场准确抓住苏联总统戈

^① 引自《我注重瞬间动感的选择》。1985，第四期《中国摄影》。

尔巴乔夫和美国总统里根各有心计的神情，他们两人虽坐在了一起，但心里都打着自己的小算盘，都在与自己的助手、译员商议着什么。摄影作品既要真实地记录客观存在，又要典型地揭示本质，在纷乱的拍摄现场很容易顾此失彼，只有靠精心选择瞬间，才能去芜存精，把两者统一起来。

从客观生活中选择有意义的题材和画面并不容易，典型的一瞬不可能总等候着我们，理想的拍摄机遇往往稍纵即逝，哪里能随时捡到“天上掉下来的馅饼”？所以有的摄影工作者就想走“捷径”，用绘画组合法替代摄影选择法，用摆布扮演实现头脑中的构思，这尤其在生活民俗摄影、社会纪实摄影中是不允许的。80年代中期，我国曾出现过一些伪军事摄影，当时中国人民解放军将士在西南边防保卫祖国的战斗中涌现出许多英雄业绩，但某些摄影家没能真正深入火线拍照，而在后方重演补拍。如《火线入党》中的战士受伤的手是假的，用纱布包扎后再用红药水染成的；再如《死吻》实际上只能算是一幅“剧照”，饮弹牺牲那位战士是乔装扮演的。还有《加急电报》，画面前景的桌上放着一顶军官帽和一份催人提前归队报到的加急电报，“前线战备，停止休假。”后景是一位军官和他的爱妻正坐在床沿上拥抱告别。尽管这可能是军人生活的真事，但摄影者明目张胆在他人卧室中拍男女恩爱私情，不能不令怀疑又是一场表演。

摄影艺术并非完全禁止摆布和事后补拍，也不完全排斥借鉴绘画表现手法，关键是看摄影者所拍的内容，是否首先需要靠真实存在（与现实的同一性）来打动和说服观众。如人物一般工作状态和普通生活、产品介绍、静物装饰……等等，以表现被摄体的“美”和“神韵”为主，并无特定时空和事件的界限，采用画意构思未尝不可；但像表现人物的英雄行为，尤其是烈士的死亡，非同儿戏。在这类作品中，如为画面“美”，而破坏或影响了

“真”，作品就成“谎言”，毫无价值了。

绘画与摄影都要反映客观生活，都需要体现艺术的真实性，但它们两者使用的工具与材料不同，读者与观众对它们有不同的心理期盼，对它们的艺术真实也有不同的特殊要求，这也就形成了摄影形象的特殊审美特征。摄影（或说主流摄影）的形象与绘画形象的主要区别就在于：

（1）摄影与绘画都需讲究典型化，但在摄影中，被摄体经选择提炼直接进入作品；而绘画往往把生活素材改造、综合成非原本形象进入作品。因此，摄影形象和现实存在有同一性、亲近性；绘画形象和现实相比，有更多的假定性、间离性。

（2）摄影与绘画都是选取生活的一瞬来反映客观世界，但两者的时空不同。在摄影中，画面的一瞬是生活进程某个时空的“定格”，按快门那一刹那，就同步完成了画面上那个一瞬间；而绘画中一瞬是组合时空，是从许多瞬间中选取理想化局部形象，经改造和拼装出来的。因此，摄影的瞬间和现实时空有同步性和纪

图
3—17
新潮发型

谢
光
辉
摄

实性；而绘画的瞬间和现实时空相比，有更多的虚构性、主观性。

摄影，除了在总体美学特征上不同于绘画外，在具体造型形态上也有自己独特的风采。

（1）物态

无论是表现景观，还是人物，绘画大多侧重于静态，擅长描写幽静稳定的环境气氛和从容不迫的神情。

而摄影自从有了轻便携带式相机，高速快门和高感光度胶片，为捕捉稍纵即逝的人物动作表情和自然界的演化和变迁提供了方便条件，使摄影作品显示出绘画难以表达的“动态美”。

如《出水芙蓉》（美国 B·R·强逊摄，彩图 5），利用闪光同步、高速快门表现泳女出水，抛摔头发的一瞬，她速度太快，这在生活中用肉眼也很难看清，但照相机却抓住了。动态造型比静态显然更充满活力，所以使本幅照片洋溢着旺盛的生命力。

人物的情绪起伏和不可名状的目光也常常是短暂的，如羞涩、惊喜、恐怖、自得其乐、嫉妒、不满……等神情都一晃而过，所以画家很难抓住模特儿的这些流动情绪，而摄影这方面却有特长。如：《新潮发型》（谢光辉摄，图 3—17）中那位中年妇女路见时髦女郎那种突发神态，很难用绘画写出记录，她刹那间的“失态”，流露出自己吃惊又感叹的复杂情感，这里既有对新潮的困惑，又有对青春年华的羡慕。摄影，尤其是人像摄影、新闻摄影、民俗摄影如能充分表现人物动态和流动神情，必将更大地发挥摄影特有的潜能。美国女摄影家洛·格林菲尔德以拍摄舞蹈著称。她的作品中所有演员都在运动、飞翔中，显示出人的力度。有人认为她是把演员悬吊在半空摆的姿势，其实是用 1/500 高速快门，闪光连动抓拍，显示出摄影特殊的表现力。

在自然景色中也有风云变幻的动荡时刻，如《春雷》（何煌友摄），以经济特区城市深圳市容为主体，拍摄天空中的闪电惊雷，

寓意中国改革开放的深远影响，如同震天春雷冲破“万马齐喑”的封闭格局。在风景摄影中，大多作品都习惯于表现常态气氛，风和日丽、花香鸟语，拍这些画面虽很美，但容易落套、一般化，不能充分发挥摄影特殊的表现潜力的。

（2）光影

绘画（尤其是中国画）注重于表现物体、景色的形和结构，开初比较忽视对光的描写，一切似乎都在无色的散射光照明下。物体没有明暗对比、冷暖色调对比，只有概念的本色。西洋画在19世纪印象派崛起后，才注意描绘光线照明效果，光的方向、色调、明暗等均在西方油画中有所表现。但远不及摄影那么深入、细致，尤其对于光线的活动多变性，自然淘汰和环境光效交替形成的复杂性，以及人工设计用光的创造性，都没有得到开掘。

摄影刚诞生不久，英国人就用拉丁文（PHOTOGRAPHY）给予命名，意为：用光作画记录。可见光在摄影中有举足轻重的地位。它不仅是技术需要，使胶片感光形成影像和色彩；而且也是摄影艺术特有的语言，光和影、光和色在画面中具有摄影特殊的造型美。

绘画由于写生时间局限，需要相对稳定的光照；而摄影便于灵活、快速反应，所以能再现活动多变的、非常规光效，光影气氛和形式构成要比绘画丰富多彩。

旅美著名摄影家李元擅长于特殊光效的风光摄影，他经常利用日出、日落，太阳射角和色温变化较大的时刻拍摄。太阳位于地平线低位，被地面建筑、树木遮挡不少，不但投影长，而且形成局部残光。如《乡野》（《中国摄影》1986年第四期），作者巧妙运用残光造成的明暗对比，大面积深暗空间（背景）与局部强光区域（暖光照亮的树梢、草丛）相互衬托，残光在画面中起了画龙点睛的作用，不仅使景色秋意浓艳，生机勃勃；同时也改造

的。这现象，人眼难以直接看到，所以画家也不可能画出这样的光芒。

在创意摄影中，摄影用光更比绘画富有表现魅力。摄影家利用光的调度和快门时间的控制，在感光材料中产生点、线、面的造型，形成超越现实的图画。美国摄影家吉翁·米利曾给西班牙画家毕加索拍过一张肖像（图 3—18），在黑暗无光的瓷器陈列库中，摄影家让毕加索打亮电筒对准开启快门的镜头，在空气中比划出牛的单线图形。然后，当毕加索画到最后一笔时，摄影家用闪光侧射拍下其面容和动作。手电光产生的光道与画家形象重叠合成一起造成的超现实图像，恰如其分地表现出现代派画家毕加

索不拘一格、放浪不羁的个性。

摄影的感光材料对光有灵敏的感应力，它对光效气氛的表达比绘画有更强的、更细的再现本领，摄影家要创造摄影独有的美感，在这方面是大有可为的。

（3）空间感

绘画与摄影都是在二度平面上表现三度（高、宽、纵深）空间，但两者对空间的表现既同又不同。绘画，是以人的眼睛观察感受来表现客观世界，由于人眼视野有限、目焦固定，所以绘画（尤其是古画）中，其空间透视感相互雷同，近大远小、比例适中。摄影的空间表现取决于镜头的光学性。最早，照相机只有一个标准镜头，它所获得的纵深感、视野幅度与人眼睛的感受是相仿的。但自从发明了广角（短焦距）镜头、望远（长焦距）镜头和 200 毫米（变焦距）镜头之后，摄影画面的空间感就变化无穷，打破了人眼感觉。

《小红娃圆舞曲》（韩学章摄，图 3—19）是采用超广角（又称“鱼眼”）镜头埋在地坑中拍得的。超广角镜头视野开阔，从地朝天能把镜头外 360 度范围内景物尽收眼底，它不仅把围圈跳蒙古舞的小演员都拍入了画面，而且还形成富有装饰美的圆形构图。

《展翅》（杨恩璞摄，彩图 7）表现北京建筑，高楼林立、立交纵横。作者采用 28 毫米广角镜头拍摄，发挥其光学特性，夸张加大了建筑空间的纵深感和崇高感，增添了画面的现代气派。

《印度名胜泰姬陵》（杨恩璞摄，彩图 8）拍摄时想把古堡走廊和远处的陵墓拍在一起，先采用标准镜头和广角镜头发现泰姬陵在画面中太远、太小，很不突出。后改用 200 毫米长焦距镜头拍摄，发挥其压缩空间（把远处景物拉近）的光学特性，使前后景均能得到恰当的表现。

变焦距镜头还有一个更奇妙的造型效果：边开启快门边变更（推拉）焦距，背景空间会产生光道四射的“爆炸”效果，抽象化

的图形加强了画面纵深感，如《春花怒放》（惊野摄，彩图 9）就是成功一例。

摄影光学镜头造成的不同的空间感，并非只是一种技术手段，同时也是一种表达情感、深化主题、营造气氛的造型语言。如香港钱万里先生拍摄的《埃及之恋》，用长焦距镜头压缩空间，把太阳拉近与金字塔靠在一起，使画面显得特别壮丽、神圣，无疑表现了作者对东方文明的崇敬之情。前面列举的《小红娃圆舞曲》中的圆形构图和《春花怒放》中的放射形背景影像，也是镜头光学特性给作品增加的艺术表现力。

（4）质感

绘画（尤其是中国工笔画、西洋油画、水彩、水粉画）与摄影一样，在再现客观景物时是要传达质感的。但两者相比，摄影

图
3—20
主人

田
捷
民
摄

更有逼真性。用当代专业镜头和专业大底片进行拍摄，获得的景物细节可以达到乱真的精确和细致。

逼真的质地和肌理描写，使摄影创作多了一种特长，有利于增强作品的真实性和吸引力。如广告中的精美产品，画出来的总比不上拍出来的诱人，垂涎三尺，使人产生购买欲。

逼真的质感再现，也使摄影能在细节描写上大作文章，从一滴水中见到海洋。炙脍人口的《乌干达旱灾》（英国，迈克·韦尔斯摄）只拍了两只手，骨瘦如柴的黑人儿童的手无精打采地搭在胖肥的白人（救济人员）的手上，质感表现出贫与富的差别，不仅典型概括了1980年乌干达的灾情，而且使人联想殖民主义造成的人间不平。《主人》（田捷民摄，图3—20）也是成功发挥质感表现力的典范，图中那彝族老人饱经风霜的脸犹如人生的年轮，记录了他从奴隶翻身当主人的艰辛历史。

（5）构图

从狭义讲，构图就是画面内景物和环境的布局，绘画中又称“经营位置”。摄影与绘画有很多共同点，而且从绘画中吸取和借鉴到不少方法。如美国20年代摄影大师斯泰肯拍的《摩根大财阀》肖像，从中不难看到古典油画的影子，其构图和用光借鉴荷兰画家伦勃朗的不少手法。

随着纪实美学的崛起，摄影愈来愈追求生活的质朴风味，因而产生了“随意性”、“开放性”和“断层性”表现手法，与绘画“镜框式”构图分道扬镳，于是有了“窗户式”构图的说法。

传统绘画由镜框封闭为一个完整、独立的时空，它的构图自成一体，内部互相呼应、互相衬托，具有稳定性。观众与画是两个世界，仿佛是从地球遥望月球一样。

摄影一部分仍可借鉴绘画镜框式构图，但有相当一部分人认为：摄影属于动态艺术和纪实艺术，应更接近生活、更靠近观

图 3—21

法国影星阿兰·德龙

刘凯旋

摄

众。构图不能把被摄内容和观众隔离成两个世界，应像从窗口看窗外一样随便、亲近。

所谓“窗户式”构图，是画面内外空间的呼应，画面景观与观众的呼应，是一种开放性的构图、不完整的构图。如《法国影星阿兰·德龙》(刘凯旋摄，图 3—21)按绘画构图是违背常规的，人脸挤在画框右侧，堵得没有一点空间，而左侧却空出一大块地方，显示在画面内失去平衡。但从画内外空间一起去看，观众可以想象这个明星的目光正看着什么，那一定是件勾起他深思回忆的重要东西。人物与画外的东西通过想象呼应，画面就平衡了。再如《印度加尔各答市一隅》(杨恩璞摄，彩图 10)这是现实的纪录，客观目睹，笔者故意把右侧看镜头的残疾老人拍入画面，就是为了让画里与画外呼应交流，让观众多一分身临其境的感觉。

构图还与景别相联系。传统绘画，它的内容与立意大多想表现一个较为完整的人物或故事，因此一般采用中景和全景，把人

物与人物、人物与环境都交代清楚。摄影，除此之外还可以发挥开放性画面和画外景物相呼应的优势，以一当十，以少胜多，采用细节特写来管见生活。

如《弹洞前村壁》（杨恩璞摄，图 3—22），画面上只有一只少女的手，她抚摩着布满弹痕的墙，它是江西井冈山革命根据地反“围剿”战斗的遗迹。从手与墙的关系上，我们可以读解出当代青年抚今追昔、继往开来的决心。前面举例的《乌干达旱灾》，与它也有异曲同工之妙趣。特写构图，对生活进行横剖面放大审视，这也是摄影有别绘画的一种表现形式。

2. 新闻摄影与艺术摄影

要弄清摄影艺术的审美特征，另一个对照物是新闻摄影。中国摄影的骨干队伍主要是新闻记者，长期的职业习惯使他们养成一种努力深入生活、积极反映生活的优良传统。但在过去（尤其是 50 年代中期“反右”斗争之后），由于极“左”思潮的干扰，只

讲反映生活，不区分不同传媒的特性和规律，曾一度混淆了新闻摄影和艺术摄影的区别，误认为新闻摄影是摄影艺术的主体工程，结果使我国的新闻摄影与艺术摄影两败俱伤。新闻不像新闻，为了追求完美的艺术性把作品拍得与电影剧照一样，大大影响了真实性；艺术也不像艺术，为了追求所谓的思想性，牵强附会乱贴政治标签，成为浅薄的宣传品。经过拨乱反正，肃清“文革”流毒，从80年代以后，终于在理论上逐渐分清了新闻摄影与艺术摄影的不同，使两者都找到了自我，取得长足的进步。

新闻摄影与艺术摄影有些题材、有些表现手法是可以交叉的，但就总体来讲各有各的特性和规律，它们的不同主要有：

（1）目的与任务

新闻摄影的目的是报道消息，创造新闻文献价值。它的首要任务是给历史立档，把最新发生、众人关心的社会热点传播出去。而关于作品的审美价值是第二位的。

艺术摄影的任务是创造美，满足观众的审美欲望。它也要反映、记录现实，但其主要目的是陶冶人们情操、净化人们心灵，而不是传达什么具体讯息。

（2）承载内容

新闻摄影以理（真实）服人，通过摆事实、讲道理，所以在内容上要交代清楚“五个W”，即：何时、何地、何人、何事、何因，使读者了解新闻事件、新闻人物的真相和来龙去脉。

艺术摄影是以情动人、情理交融。它可以谈化、简化和虚化被拍人物和时空的具体所指，在内容上必须大力渲染作品的情感，使读者产生心灵的震撼。

吴印咸同志在延安曾给毛主席拍过不少照片。有的是新闻报道，如《在七大作政治报告》；有的是艺术品，如《艰苦岁月》中毛主席穿着打补丁的棉裤给战士们讲话，它并不是报道某个具体

会议，而是以生动的形象、细节来感染读者，因而就成了延安精神的形象写照（图 3—23）。

（3）拍摄方法

新闻摄影，以现场目击实录为主，禁止人为制造新闻，反对组织加工，提倡挑（选择）、等（等候机遇）、抢（抓拍，偷拍）的工作方法。

艺术摄影，可以采用多种多样的方法，包括“无中生有”，即后期暗房特技，电脑特技加工。

（4）风格样式

新闻摄影，以纪实叙事为主，追求客观真实，允许技术上和艺术上存在某些残缺。

艺术摄影，提倡张扬艺术家个性，发展和繁荣多种多样风格流派。追求本流派的尽可能完美。

在摄影史上有一段关于美国战地新闻记者罗伯特·卡帕拍摄《诺曼底登陆之役》的佳话。当年这位勇敢的记者在诺曼底登陆战中拍了两卷胶片，冲洗后一看不仅内容宝贵，而且技术上（对焦、曝光等）也没有问题。为了尽早发稿，他把胶卷放入热箱中烘干，结果把胶卷烤糊了，仅剩的几个画面中的影像也都变形。没有想到，这些照片发表后却得到读者认同，认为这是战斗激烈造成摄影师握机晃动。——这是一个歪打正着的例子，从中不难看出，人们对新闻摄影注重的是内容价值，而表现形式上的某些缺憾，反而会增加现场真实性。对艺术性照片，人们就一定会提出技术精湛、制作讲究的要求（图 3—24）。

第三节 摄影艺术的局限性与假定性

谈到某项艺术审美特征，人们一般只注意到该项艺术的特长

和潜力。其实，它同时还与它本身的局限性、假定性不可分割。关键是：要看我们在创作中如何调整以下两个关系：

（一）本专业的特有表现长处和局限性的辩证统一。任何一门艺术，它的表现力不可能是十全十美的，总有其长，也有其短。即使如电影视听双全、内外空间自由跳跃，但时间容量有限，深入内心很难，所以也有不如长篇小说的地方。局限性并不一定是坏处，它往往同自己艺术长处不可分割，两者在矛盾中求统一，便形成自己的审美特征。如电影正因为容量有限，迫使它产生节奏快的叙事结构；正因为较难深入人的内心世界，所以它想创造镜头组接的蒙太奇象征手法。电影没有摹仿长篇小说，走自己的路，形成了电影美。再如诗，它受字数和格律、音韵局限，写起来不如散文自由，但言简意赅的文采和起伏有序的音韵却产生了诗独有的美感。

摄影艺术也是一样，它受自己的工具和材料制约也有一定局限性，我们不必非突破这些局限不可，如把照片制成与绘画一模一样，或把新闻与艺术兼顾起来，也就削弱了自己的特性。只有遵循艺术自身的格律，并充分发挥本专业的手段和技巧，显示出其他艺术无法替代的欣赏价值，摄影艺术才能立于不败之地。当然，在某些特殊题材中，为了探索创新手法，向摄影艺术的局限性挑战也是无可非议的。

（二）作品中真实性和假定性的辩证统一。任何艺术作品都是客观世界的映照，这就是它的真实性；但艺术真实又不同客观世界的简单复制，真实还需上升为美的形象（或称可供人欣赏的艺术），这就是假定性。两者辩证的统一结合起来，才成作品。所以中国著名京剧大师盖叫天先生说得好，什么叫戏？“真中有假，假中有真。真真假假，假假真真，真假难分。”各种艺术的审美特征，常常表现在如何把握其假定性的表现形态和分寸感上。

有人认为：“摄影是纪实性（写真）艺术，真实是它最高审美特征，不要谈什么假定性。这是不对。纪实性，只是摄影术的技术特性，如拍档案照片、罪证照片，只需讲究真实再现，不要求假定性。摄影艺术，仍有自己一定的艺术假定性，只不过它的假定性形态和分寸同其他传统艺术不同，比较接近于生活原型。京剧的假定性是与生活真实有明显差别的，它的道白不同于我们讲话，它的开门入室、骑马上山都是虚拟无实物的表演。而摄影艺术的假定性，是由摄影的造型技巧来拉开艺术和生活存在之间的距离，一般情况下它巧妙地与真实性吻合融化为一体，不使人察觉。

其实，在非纪实报道性题材的摄影作品中没有必要太拘泥于真实性，如风光、肖像、静物、花卉等，完全可以使用摄影技巧加大表现假定性，拉大作品形象和客观存在的差异。只要你是运用摄影手段造成的，这种所谓的艺术“虚假”仍不失摄影美，仍保持了摄影艺术审美特性。如于仲安的硬调少女肖像（图3—25）和梁达明的高调人物肖像（图3—26）都显示了黑白摄影特殊的韵味。再加《晚境》（连登良摄，彩图11），作者采用色调分离法把画面背景浮雕化，不仅从影调上更突出了前景人物，而且从意象上深化了主题，冷漠的蓝色和寂静的环境有力地烘托出老人晚境的孤独和凄凉，这也是一种摄影造型语言。假如摄影艺术只讲纪实性，不讲假定性，将有损于艺术的多样化和百花齐放。

日本电影大师、著名电影导演黑泽明关于电影艺术特性曾说：“欣赏一部影片，如果没有一种叫做电影美的东西，那是不会感动人的，这种美感只有电影才能把它表现出来，而且表现得很完善，使看的人不由自主地产生激动的心情，观众正是被这种东西吸引去看电影，而拍电影的为了这点才拍电影。”我认为，摄影也是一个道理，我们拍照片除了内容有意义外，还应该由摄影自身的艺

术魅力，因此我们必须要在创作实践中不断研究和领悟摄影艺术的美学特征。

只有走自己的路，摄影才能真正成为独立的艺术。

【思考题】

1. 摄影怎样才能成为艺术？
2. 艺术摄影与新闻摄影有何不同？
3. 绘画与摄影有何异同？

第四章 摄影艺术家的审美创造

艺术家对于自然有着双重关系：他既是自然的主宰，又是自然的奴隶。他是自然的奴隶，因为他必须用人世间的材料来进行工作，才能使人理解；他又是自然的主宰，因为他使这些人世间的材料服从他的较高的意旨……^①

——（德）歌德

世界上一切艺术的产生，都离不开客观生活素材、艺术家的加工创作和作品形成——三个阶段，它的整个过程是一种审美创造活动。从生活转化为作品，其中决不可缺少艺术家的加工，这里既有技艺操作，又有复杂的精神劳动。前几章，我们只是对艺术美的来源和摄影作品的审美特征作了探讨，而艺术家个人在创作中究竟有多大作用呢？因此很有必要再来补充研究一下摄影艺术家在创作中的地位和影响，这就可以更全面地认识和掌握摄影艺术的审美特性和创作规律。

^① 引自《歌德谈话录》第137页。

第一节 审美意识在创作中的地位

在古代，艺术并不被认为是创造性活动，通常被称为“技艺”，认为只是一种仿制劳动，艺术家的作用是消极、被动地摹仿生活。但艺术从原始走向成熟，人们就发现：艺术虽然源于客观实践，但两者决不能划等号。艺术不是生活的复制，其中主要是因为艺术家发挥主观能动性，用自己的审美意识，对生活素材进行改造和创造。因此到了17世纪，西方就把艺术家和创造者(The Creator)两个概念联在了一起。

什么是审美意识？正如马克思所说：“生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体”^①，人类在艺术生产中不仅能为自身创造出审美对象（作品、人化的自然等），而且通过长期实践也改造和提高了自己对美的感知、判断和创造能力，在头脑中积淀升华形成一种主张。这里有社会性的是非判断，也有个人欣赏习惯的喜恶。艺术家的生活实践、世界观和艺术素养不同，会形成各自不同的审美意识。艺术家作为审美主体，他本身的审美意识不管是否自觉，不可避免地要参与全部创作过程，从对现实美的感知和认识，到艺术美的构思、表达，无不打上他本人的审美烙印。因此，艺术家的主体审美意识，直接关系到作品的艺术质量和走向。例如，80年代后期，影视界曾同时出现两部《末代皇帝》，一是意大利左翼导演贝特鲁奇的电影；另一个是我国自拍的电视剧（周寰导演）。应该说两部都是成功的作品，基本政治倾向也是一

① 引自《1844年经济学—哲学手稿》。

致的，否定封建社会的皇权统治，歌颂我国政府能把剥削阶级的最顽固代表——皇帝改造成公民的伟大奇迹。但两部作品所表现出的艺术走向和风格，又是那么的不同。外国电影《末代皇帝》是浪漫主义的，偏重写皇权对人性的毁灭，以及失权为民之后的人性复活，因而在取材上和手法上并不拘泥于历史真实，大胆探索内心世界，甚至潜意识。中国电视剧《末代皇帝》是现实主义的，偏重于揭示历史内幕和人物命运，因而在内容上严格忠于史实，在艺术表现上决不随意夸张，尽力再现当年原貌。这是两国艺术家持有不同美学观念造成的差异。

摄影创作也是一样，大家都在表现北京，都想拍出北京的文化底蕴，但王氏兄弟的《京味风情》、徐勇的《胡同系列》、周万萍的《长城组歌》和杨晓利的《古都新貌》各有千秋，都有自己的审美独创，有的幽默，有的深沉，有的雄壮，有的新潮。这里不只是取材不同，而且更重要的是他们对美的追求（从内涵到手法、形式）也各有己见。

许多摄影初学者对摄影的审美创造往往理解得比较简单，认为照片成功主要靠运气（碰到好题材和抓住好机遇），以为自己的工作只是被动地运用技巧和按快门。很少注意研究自身应用什么样的美学追求，把生活素材改造、升华为美的艺术。为此，所以我在本章题头下，特别引用了德国伟大艺术理论家、诗人歌德的那段名言：艺术家既是自然的奴隶，又是自然的主宰，艺术家要反映客观世界，尊重存在；同时，又要让“这些人世间的材料服从他的较高的意旨”。这里“较高的意旨”，既包含着作品的社会功利目的，同时也是作品应达到的美学价值。

正因为人的主体审美意识在艺术创作中占有影响大局的重要地位，所以每一个从事艺术的摄影者必须在操作摄影技巧的基础上，培养特有的审美思维，提高自己的审美意识。这正像从老百

姓成长为军人，光会打枪开炮不行，还需提高政治觉悟和训练特有的心理素质。否则，我们只能停留在老百姓或业余爱好者的水平上。

如何来建立和发挥自己的审美意识呢？在探讨摄影家具体美学修养和创作心理之前，我们应该首先摆正作者的主体意识在审美领域中的基本定位：

（一）表现我，还是我表现？

（二）唯情至上，还是情理交融？

（三）宣泄个性，还是服务社会？

这三个问题关系到：文艺创作的方向、内容和功利目的。我们提倡摄影家坚持社会主义方向，走革命现实主义的创作道路，艺术家的主体审美意识应接受辩证唯物论哲学思想指导，决不可能任其个人随心所欲，无限扩张。

一、“表现我”与“我表现”的差别，就在于艺术究竟是纯粹表现主观世界，还是主客观相结合，通过艺术家加工反映客观世界？有些人把革命现实主义的创作道路说成是“机械的物本主义”，要求恢复“人本主义”。这是对现实主义莫大的歪曲，现实主义确实坚持面向生活、反映客观世界，把生活看成创作的生命源；但同时也强调艺术家对创作有不可低估的主观能动作用。生活是源泉，艺术家是加工厂，两者缺一不可。

所谓艺术“人本主义”，用提倡这些观点的人的原话解释，就是“不屑于表现自我感情以外的丰功伟绩”，只描写艺术家本人的自我，割断和排斥了艺术和客观生活的联系。按此理论进行艺术创作，当艺术家一旦发生感情偏差或认识片面、僵化，他只相信自己，只描写自己，那么作品非歪曲生活不可。

二、辩证唯物主义认为：客观世界的运动和发展本有一定规律，人们通过科学研究和艺术审美是可以认识的。艺术与科学不

同，它在把握客观真谛时偏重于感情和形象，但人类的喜怒哀乐决不会是无缘无故的，总要有所起因和归宿，与一定的社会背景相联系。因而现实主义主张文艺以情动人，同时还强调情理交融，情感在台前表演，理念在幕后指导，正如黑格尔所指出的：没有思考和分辨，艺术家就无法驾驭他所要表现的内容。在审美创造中情感至关重要，但不是唯一的。

在讨论人的审美意识中情与理关系时，谁也不会否认情感既是作者的创作动力，又是作品表现的重点内容，但无限夸大情感的地位，排斥理性的导航也是偏颇的。有的人认为：理性与艺术无缘，非理性的情感、下意识、潜意识才是艺术大有可为的领域。非理性意识在艺术创作中确实有一定作用（这在以后，本书将作专门论述），但过分夸大它的作用，并用它来替代理性感情，有可能误导艺术，把艺术家的目光沉溺于无目的、无逻辑、纯本能的个人情欲之中，而忘记了观照客观要求，忘记了人与社会的关系。

三、发挥审美意识对艺术创作的促进作用，核心任务是艺术家对艺术品进行个性化处理。但艺术作品最终的目的不光是为了艺术家宣泄个人情感和表现个人才能，而是面对社会群体，为大众服务。这里既要发挥个性，又要让群体理解和接受，两者之间必须找到一个交汇点。

艺术创作并不只是艺术家个人的事，如果我们在提倡艺术家发挥审美意识的能动作用时，只强调个人意志、个人趣味，不调节与大众群体的观赏关系，就可能使作品曲高和寡，脱离人民。

第二节 对客观世界的审美把握

上面我们已经讲述了生活、艺术家审美意识和艺术作品的三

者关系，原生态客观生活决不可能原封不动地搬进艺术品，艺术家的审美意识起着重要的加工和改造作用，这是一种审美创造，也是从美学（形象和情感）的角度对客观世界的把握和观照。

纵观一个半世纪摄影历史，摄影家人材辈出，数不胜数，他们个性各异，群星耀目，让人眼花缭乱。但是如从艺术哲学（存在与意识、客观与主观）的角度来剖析他们艺术创造，他们对大千世界的审美把握还是有一定规律，主要有三种方式：（一）直观纪实；（二）微观探心；（三）宏观哲理。

一 直观纪实 形散神聚

摄影本体的基本特征就是纪实，逼真地再现镜头前的景物——这就是摄影技术的纪实。但从美学上讲的纪实，并不完全等同技术上的纪实概念，它主要是指艺术家反映生活的视角和主体审美意识参与创作的深度。纪实体摄影是在生活海洋中平视直观生活，作品大多取材于人民大众的社会生活，虽然表现的是老百姓的故事，但不见得言轻义微，小题材中常常蕴含着大主题。纪实摄影的基本风貌是追求“返璞归真”、“清水出芙蓉，天然去雕饰”。艺术家的主体审美意识一般隐蔽参与，尽量避免刺眼夺目的主观表现，侧重于再现客体原貌。

1. 纪实摄影的类别定位

摄影是个大家族，它的门类很多。每种门类都有自己的任务和“游戏规则”，这好比玩球，排球有排球的打法，足球有足球的规矩，不能搞混。所以，各行各业摄影弄清自己的类别和地位是十分必要的。

摄影按美学特征可大体分为三类：艺术摄影、新闻摄影和实用摄影。纪实摄影列在哪一类门下呢？如上述所谓纪实不是技术意义上的纪实，是社会纪实。有人认为它的首要目的不是创造审

美价值，而是揭示社会问题，警世于天下，应属新闻类的一个分支，类似于专题深入采访。也有人认为它应归属于艺术摄影（艺术类中有两大分支——创意和纪录，社会纪实应归属艺术写真）。原因是：纪实摄影虽然直接反映社会现实，但它并不一定是新闻。新闻，是指新近发生的、社会大众所关心的事；纪实摄影涉及的内容十分广泛，它的题材有的有新闻价值，有的早已存在但今日才被人重视，有的早已消失今日只剩遗踪，有的并无新闻价值，只是平平常常小事。同时，纪实摄影在表现上比新闻讲究一定艺术性，注意整体构思和造型技巧。两种说法都有一定道理，这说明纪实摄影是双向交叉的“混血儿”，既有社会性和一定的新闻价值，又有艺术性和审美价值，类似于报告文学。也有人认为，纪实摄影其主要目的是：直接为社会实用服务，非审美的，因而划归实用类未尝不可。

从传统观念看，这非马非驴的现象很反常，其实，这是科学和文化发展的必然。随着时代的进步，传统的科目分类是不够用的，因而一批边缘科学应运而生（如地质力学、生物化学、工程物理学等）。有位哲人说得好：“非马非驴，骡也。骡的力气大，好干活”。从改革发展的眼光来看，对新出现的事物就该从实际出发分类定性。纪实摄影也是一样，关键不在于姓“新”，还是姓“艺”？而是弄清它的特性和创作规则，既不要简单化地拍成新闻图片或艺术照，更不要去单纯追求唯美主义的艺术效果。

2. 纪实摄影的独特功效

摄影的功效不外乎发挥教育、认识、审美和娱乐四大作用，纪实摄影作为摄影，它当然也有上述四大功效，但这只谈了共性。我以为纪实摄影之所以能独立存在和发展，就由于它还有一般摄影不可替代的独特功效。不研究它的独特性，就容易使纪实摄影走向平庸或一般化，丧失纪实摄影应有的战斗力。

纪实摄影的独特功效，主要有以下几方面：

(1) 目击生活，揭示世界真谛。与创意、画意摄影不同，纪实摄影的根本任务不是为了表现作者本人的创作想象和构思，也不是追求审美愉悦，它的出发点是目击生活的存在状态，归宿点是以忠实于生活原貌的画面造型来揭示客观世界的真相和内在规律。从美学角度看，它在摄影创作的主观和客观关系上应尽力淡化主观人为色彩。简而言之，也就是通过摄影画面让真相说话，让真情打动人心。

说到再现真相、淡化主观人为色彩，不能不涉及摄影作品的歌颂和暴露问题，也就是如何体现摄影家的立场和倾向。我认为这里要区别两类情况。一种是生活中是非十分明朗的事物，如殖民主义的暴行、环境污染等，毫无疑问应该给予暴露与谴责；再如中国改革开放的新气象、救灾抢险的英雄业绩，我们当然采取歌颂和赞美的立场。但即使如此，我们在表现上也不必使用夸张、拔高的语言，摄影者的爱憎倾向应通过真实的生活场景自然（甚至隐蔽）地露出来。另一种情况是，对生活中错综复杂的事物（光明与黑暗、成绩与缺憾、文化和愚昧交织在一起的事与人），不能采取简单的肯定或否定。如解海龙的《希望工程》和报道西藏民俗的《天葬》画册所采取的立场，与其说是歌颂或暴露，不如说是冷峻的观察和揭示，因为这些社会现象和人文现象，既有深远的历史根源，又有复杂的社会背景，在历史长河中这些现状决非永恒不变，但又有存在的合理性。这就需要我们多视角、全方位，心平气和地去揭示其事物的真谛，从而让人更全面、深刻地认识客观世界。从一定意义上说，纪实摄影是思考摄影。

我认为，世界上的事物都是由矛盾对立又统一两方面组成的，复杂的客观世界若用简单的倾向来图释，是不能真正揭示客观世界的。纪实摄影采用客观态度目击生活，有利于表现客观世界的

(2) 投身社会，推动现实变革。纪实摄影的主干，应该说是社会纪实。真正的纪实摄影家不仅是生活的目击者，而且还应是推动历史前进的改革者，他们应勇于直面人生，用照片唤醒民众，帮助政府一起解决社会问题，针砭时弊，发扬正气，因而拍摄纪实作品不仅是艺术劳动，而且更主要的是参与社会活动。周国强在《武汉晚报》上用照片披露了武钢工地上偷盗现象，给社会敲响了警钟，及时制止了国家资产的流失。解海龙的《希望工程》更是纪实摄影促进变革现实最成功的一例，这一组图片牵动了国内外炎黄子孙，巡回展出后，有成千上万的人为改善我国农村教育慷慨解囊，捐款已超数十亿。

国外的类似的例子也很多，以拍摄《施舍食物》和《季节工母亲》闻名的美国女摄影家多洛西娅·兰格，她本身就是一个人道主义者慈善家，在30年代美国经济大萧条时期曾和人合办施粥所，向100万失业者提供过食品，被称为“白衣天使”。她的纪实照片真实反映了美国农业工人流浪的困境，成为经济调查报告的佐证，促进了政府实施救济政策。如海因的《童工》、史密斯的《水俣病》等也都为推动历史前进、保护劳动人民的利益立了大功。所以，美国摄影家康奈尔·卡帕又把纪实摄影叫做“关心人的摄影”。

图 4-2 在结婚登记处（摄于 1957 年）

当今，我国纪实摄影很热，

李仲魁 摄

但在这方面下功夫还不够，有些人还只是生活的旁观者，满足于拍摄生活花絮，缺乏参与意识，没有勇气和胆识触及社会时弊。还有的人只是猎奇生活的表象，以“贵族”的怜悯来表现下层民众的苦涩，作品缺乏深刻的社会内涵。这些作品最多只是借题发挥宣泄作者本人的苦闷，并没有从积极的方面正视和解决社会问题。因此，纪实摄影要真正发挥社会功效，必须加强对人民负责的社会责任感。

(3) 凝固历史，提供可靠文献。摄影具有纪录生活原貌的逼真性、现场感，所以许多现实的记录，过了若干时间之后就成了可贵的历史文献，它为后人提供其他媒体无法相比的直观形象。如《在结婚登记处》（李仲魁摄）、《虔诚》（李振盛摄）和《上访者》（李晓斌摄）三幅照片（见图 4-2、4-3、4-4），都用真切的形

图 4-3 虔诚（摄于 1968 年）

李振盛 摄

图 4-4 上访者（摄于 1976 年）

李晓斌 摄

象和典型的细节，记录了当年生活某个侧面，它们组合一起成功地透射出我们国家风风雨雨走过的历程，从中可看出新中国人民的幸福，也可看到探索社会主义的坎坷、曲折，大大丰富了历史记载的容量。

如何判断纪实摄影的文献价值？按常规来说，拍摄当时的判断与事后的价值取向应是统一的。如《开国大典》（陈正青摄）、《志愿军归国》（吕厚民摄）和《白求恩大夫》（吴印咸摄）等均属这类情况，作品的动机与效果从始至今都是采取肯定和赞美的立场。但也有特殊的情况，如1958年我们拍摄的歌颂“大跃进”、大炼钢铁、人民公社的某些照片，今天成了那场历史谬误的注脚；再如李振盛拍的“文化大革命”中那些造反活动，经他重新的反思、编辑成组，今天也成了六七十年代那场大浩劫的佐证。这种动机与效果背反的“怪事”，使我们不能不思考纪实摄影的历史价值首先取决于什么？后一种情况说明了一不管作者当时倾向如何偏颇，但只要真实地记录那时的原生态，同样也会产生认识作用和历史文献价值。

此外，“无心插柳柳成荫”的情况也常在文献纪实摄影中发生。前些日子，北京电视台播出过一位业余作者的四幅家庭纪念照，每幅单看极为平淡，但排列在一起就意味深长。第一幅拍在50年代，这是一对青年夫妇在桌子两边并坐合影，穿的是中山装，桌上放的是矿石收音机，一切都十分简陋。以后每隔10年结婚日都留影，但他们的衣装变了，桌上的电器和陈设也随时代而改善，到了八九十年代，真可谓“鸟枪换炮”了。他们原来并不有意想搞什么艺术作品或纪实作品，只是记录自己的生活原来面貌。但最后却成功地透射出我们共和国所发生的变迁。

说到这里，我不由想起了马克思、恩格斯对法国保守党作家巴尔扎克，列宁对俄国贵族作家列夫·托尔斯泰的评价时都指出：

尽管这些作家并不具有无产阶级党性，但由于他们忠实于现实主义创作规律，严格地再现客观世界的原貌，因此他们作品能突破他们的阶级偏见，对人们正确认识客观世界具有巨大认识价值（大意）。以此类推，我认为纪实摄影如何能产生历史文献价值呢？最重要的是，真实、客观地再现生活原貌。有些事物在萌芽发展中，我们可能一时难以区别是非，不知褒贬，但只要我们不是无中生有去伪造客观存在，先把它们拍下来，照片总会产生一定历史文献价值的。让历史留下断层和空白，是纪实摄影家的最大失责。

（4）访今探古，弘扬祖国文化。什么是文化？从广义讲就是原始自然的对立面，是人类劳动创造的物质成果和精神成果，是一个民族文明程度的标志。例如茶树原本是野生植物，说不上有什么文化。但经人工培育种出了“乌龙”、“毛峰”、“龙井”等名茶，这其中就产生了物质和技术文化。后来喝茶又喝出了礼仪，喝出了养生之道，就又有了精神文化。一个国家、一个民族要独立强大和进步繁荣，需要政治导向、军事保障，同时也一刻不能离开文化。文化既是民族自豪、自尊的凝聚力（如为修复长城，一声号令可把五湖四海的炎黄子孙团结一起，大家纷纷捐款出力），也是代代相传的文明接力棒，前辈的文化为后代发展的基础。过去，人们研究和传播文化主要依靠文字，依靠教科书和理论著作；近50年来，图像传播媒介（画报、图册、幻灯、电影、电视及多媒体电脑）的普及，人类传播和研究文化的方式产生了革命，摄影已成为几乎与文字一样重要的信息工具。摄影画册、专题组照，扩而言之还有电影、电视纪录片和专题片，它们对人的教益不一定亚于教科书和论文。

近年来，中国摄影界也开始了“文化热”的萌动，从访今和探古两个方面来纵横展开华夏文明的多彩画卷。纵的方向是追索传统文化的根，如徐勇的《胡同101像》、陈锦的《四川茶馆》、吴

志坚的《楚风楚俗》、成大林的《长城》、闫东的《中国民宅》等；横的方面是展示当今的人文景观，描写新旧观念撞击和东西文化交汇下中国众生相，如王氏四兄弟的《京味摄影》、彭振戈的《中国开放百态》、龚建华的《新潮》、杨志刚的《反差》（图4—5）和袁学军的《初入舞场》等等。这些直观形象，一图胜百言，给初级社会主义存照立传，具有很高的人文研究价值。我国历史悠久、民族众多和文化博大精深，有拍不完的题材。过去我们的纪实摄影虽很发达，但有意识从文化层面进行开掘的作品却是凤毛麟角，拍摄花絮趣闻多于深入专题研究，所以急需摄影家学者化，或学者摄影化。

（5）返璞归真，创造特有的摄影美感。不管纪实摄影归类于艺术摄影，还是实用摄影或新闻摄影，但谁都承认它具有一定的艺术性。因此，我们在强调它认识社会、推动历史的功能时，没有必要否定其一定的审美价值。

但纪实摄影审美价值也有不同于创意、画意摄影的特殊性。创意、画意摄影追求理想的美，在作品中讲究完美的技法和工艺加工，在作品中美感具有举足轻重的地位。纪实摄影讲究的是质朴的美，技法处理和工艺加工要以不破坏客观真实感为前提。为了内容的真实的需要，有时可以让丑、拙的景物进入画面，还可以破坏传统“唯美”的造型法则，这是另一套美学原则。对此，我们还需要进一步研究，决不能用创意、画意之美来束缚纪实美的创造。

3. 纪实摄影的文化品格

世界上一切文化形态，其形式与内容相适应才有强大的感染力，才称得上是完整的作品。纪实摄影，以关注社会、凝固历史和弘扬文化为己任，它在表现形式上应具备何种品格和特征呢？

以我一孔之见，纪实摄影与其他类型的摄影比较，相对有三

点特色。

(1) 真。任何摄影作品都需反映生活的真实，但作品体裁不同，审视的角度和取材内容也会相应变动，从而对作品的真实性有不同规范。艺术摄影着眼于美的发现、创造美的形象来陶冶和愉悦观众，它的真实是从生活中提炼的美，或说是美化的真实，允许有夸张的理想色彩和假定因素。如鲍昆、凌飞、李川合拍的《国魂》(彩图 12)，用彩色闪光分段改变长城原来面貌，不仅主题上含有浪漫主义的意韵，而且造型上也增添了人为的装饰感。而纪实摄影的创作目的则是为了关注社会，直面人生，以铁的事实来打动、说服观众，所以它首先要求作品诚实地说真话，不允许有任何虚假(包括内容和手法)。如艺术作品常用的移情、象征、变形等手法，影响观众直观现实，所以在纪实摄影中应该慎用。至于作品要不要有审美价值，对它来说这是一个次要问题，能有则有，如没有也不必强求。如(美)尤金·史密斯拍摄《日本水俣病》专题，目的是揭露化工厂含汞废液污染海洋和鱼类造成的祸害，画面表现中毒的病人和畸型的后代，说实在话这不是美的形象，但作为纪实摄影来说，没有这丑也就难以打动人心。纪实摄影既有正面赞扬社会新风貌，同时还有揭示社会热点或针砭时弊的题材，从反面或消极现象来激发观众奋发而起，促进改造社会。在这后一类作品中，与其说要结合审美，不如说要注意处理好“审丑”，对消极的、丑陋的真实，既不回避又需注意分寸，转化为具有冲击力的视觉形象。

由于涉及到丑，在纪实摄影中解决作品的真实问题，难度很大。有些好心人对用图片公开社会问题，总是顾虑重重。解海龙拍摄的《希望工程》，描绘了中国贫困地区中、小学教育的差距和困境，校舍破旧、取暖困难、学生辍学、经费匮乏等，情况触目惊心，但实践证明只要分寸恰当，结果是积极的。《希望工程》影

展使无数观众看后流下同情的眼泪，当场慷慨解囊，捐款助学，在社会上引起良好的反响。因此，我们要发展纪实摄影必须反对“叶公好龙”的假正经，如果我们天天高喊“纪实”、提倡现实主义，一旦直面人生、关注社会的作品出现时，又缩手缩脚，横加指责，甚至歪曲上纲，纪实摄影是搞不好的。

当然，说真话、讲真实也不只是报道社会需要改进的落后面和阴暗面，也应该赞扬新生事物和英雄业绩，对于正面报道同样也涉及到如何更真实、可信的表现。我们应该反对缺乏生活气息的廉价赞颂和概念图解，只有深入刻画事实的真相、人物的真情，才能使作品具有文献价值和艺术魅力。武治义拍摄的《邹家华报告后走下讲台》（1992年第11期《大众摄影》）是正面报道中追求真实的佳作，一位政府高级官员向全国人民代表大会汇报未来三峡工程后百感交集地走下讲台，这里既有坚毅的自信，又有身荷重任的压力，从邹家华身上我们看到挑战和希望共存、困难和机遇同在的历史真实。

（2）素。所谓素，也就是保持本色。为了严格的真实性，以再现生活原型来构筑画面造型，应是纪实摄影的基本风貌。在纪实摄影中最高的信条是：画面形象客观公正，让事实（而不是外加的评论）说话，任何人为的修饰、夸张不但不会增加艺术魅力，反而会弄巧成拙，破坏作品的可信性。所以纪实摄影在拍摄时，一般不干扰现场活动，不用人工光照明，在画面上无出奇的技巧痕迹，不让人发现摄影者的存在和参与。法国纪实摄影家卡·布列松在他画册中曾有这样一幅自拍像，在户外挂晒的白被单上映着他的投影，意思是他永远在幕后。他善于偷拍真实的现场，抓取“决定性的瞬间”。

对纪实摄影的造型优劣，我们不能用艺术摄影的尺度来要求，无论在构图、用光、瞬间抓取，还是在意境营造和总体风格把握

上，都应允许它有更多的随意性和开放性，不必追求严谨、完美和无懈可击的理想境界。有时，画面上出现多余的闲笔、缺憾，往往会增添几分可信性。荷兰世界新闻摄影比赛就倡导纪实图片不作剪裁，其目的就是让观众看到原始场景，1963年还对《越南和尚自焚》的构图进行过一场辩论。有人认为剪裁好，删去了周围街景，更突出了主体人物反对暴政、以身殉教的悲剧主题。也有人认为不剪裁好，画面保留围观自焚的过路人，更显示了作品的客观、真实。

艺术摄影以“精”动人，纪实摄影以“素”取胜，两者各有美学追求。

在纪实摄影中，从内容到造型的真实是作品的生命，如果为了画面的美，过分雕琢而破坏了本身，这是舍本求末的愚蠢行为。

(3) 璞。据辞典曰，璞系未雕琢的美玉；它从外表看粗糙、杂乱，而内核却含着稀世珍宝。借用这个词来表述纪实摄影的风貌是很恰当的，意思是：作品的造型形态仿佛松散，但内部却聚集着精、气、神。

前面我们讲到纪实摄影的自然本色和开放性、随意性，但并不是可以盲目乱拍、有闻必录，应该在看似信手拈来的形象中埋藏着耐人寻味的意蕴。正如古人云：“一语天然万古新，豪华落尽见真淳。”

现在一股摄影纪实热正在掀起，势头很好，贴近生活，言之有物的佳作层出不穷。但也有些作品令人费解，为随意而随意，只是追求散乱和不可名状的模糊，只有纪实的外壳，而无货真价实的内含。纪实摄影贴近生活、质朴无华，决不等于内容平淡无味，手法毫无章法。以“质朴”为招牌、内容空洞、贫乏的作品，人民大众是难以接受的。清水和茅台酒外表都是透明无色的液体，两

者本质绝然不一，我们反对以水代酒的假冒产品。

纪实摄影近几年来在我国特别走俏，这决不是偶然的。这是社会经济发展、改革开放的必然产物。当今中国正处在历史转折的重要关头，“以阶级斗争为纲”转变为发展生产力，以社会主义建设为中心，由国有制一体化计划经济转变为多种所有制并存的市场经济，出现许多新生事物，如何来改革？如何来更新观念？如何来认识新形势下东西方文化的撞击？……这一切都必须面向现实，重新审时度势，反思认识。正是这种广大群众的社会心态，他们需要了解真实的国情，需要重新评价传统观念和现实存在，需要更多地了解陌生的新事物，因而纪实文学、报告文学、揭秘新闻和纪实摄影特别受到青睐。发展纪实摄影，能扩大我们的视野，更新我们的观点，有利于推动改革开放，解放生产力。

当然，纪实摄影的繁荣也是广大摄影者对摄影纪实特性（本体审美特征）再度觉醒、再度认识，使摄影扬长避短，充分发挥真实反映生活，创造本色美的潜力。但对这纪实特性的发扬，决不要轻意、笼统地说是对艺术创意摄影的“反拨”，说成这是两种美学思潮的斗争，是传统派压倒新潮派的胜利。对新时期一度躁动的摄影创新局面决不要一概否定，纪实当然是摄影风格的主流形态，但决不要把它和其他艺术风格对立起来。我们赞美、倡导纪实摄影，同时也主张百花齐放、百家争鸣。纵观摄影历史，一百多年来纪实流派与各种创意流派始终在竞赛，结果谁也没能消灭谁，我看这种局面大约是正常的。我们不要去做“一花独放、独尊纪实”的傻事。

二 微观探心 形变神显

文艺对客观现实的反映，主要是通过描写两个空间达到的。一是现实空间，即生活中的可视景象，使作品直接呈现出“物质现

的观点来曲折反映生活。

为了把问题阐述清楚，区别现实空间和心灵空间表现形式的不同，我们不妨先来看一看我国著名人物画《流民图》（蒋兆和作，图4-6）和西班牙历史巨作《格尔尼卡》（毕加索作，图4-7）。这两幅都是通过描绘敌机轰炸无辜百姓的惨状，来表现第二次世界大战时人民的苦难，但创作方法两者迥然不同。《流民图》写实，以生活原有面貌来揭露现实，作者的感情藏在画面形象之中；而《格尔尼卡》则重于表意，宣泄内心感情，毕加索用变形扭曲、象征隐喻的造型语言，淋漓尽致地抒发了他对法西斯的义愤。在画面非纪实的造型上，我们看到了画家的心灵世界。我认为，这两幅画异曲同工，殊途同归，都真切和生动地体现了生活本质。

1. 摄影也能表现内心世界

在本书探讨摄影审美特征时，笔者曾强调过它的纪实性，即真实地再现被摄体外观面貌，是摄影优于其他一切艺术之所长。而对于人的心灵世界、内在意识，摄影又该怎样表现？难道我们应该摒弃摄影纪实的特长，去摹仿毕加索吗？我认为，摄影艺术的主要优势是纪实，这个长应继续发扬，因为它有利于摄影贴近现实，拥抱生活，不让历史留下空白。但纪实体摄影并不是万能的，如表现内心情感和心灵意识显得软弱乏力。摄影不能总是反映事物的外部特征，为了扩大和深入表现主、客观世界，人们有时就不得不寻找其他表达方式。同时，艺术创作本来就应该百花齐放，对摄影艺术家审视世界的方法、角度和观点，不能只采取一种模式。

诚然，摄影在表现人的内心世界方面不如绘画、文学、音乐那么容易和自由，我们无法把镜头直接伸向人的思维领域。但近年来，国内外摄影创新探索的实践还是使人们相信：摄影艺术在表现人的主观世界、内在意识上也并非无所作为。如王苗的《香

港日记》(深圳《现代摄影》1984年第三期)。打破传统照片单一时空的格局,用许多照片剪贴而成。把每一个单幅照片中的细部拼合在一起,产生了 $1+1>2$ 的蒙太奇对列效应,表达了作者她心目中的香港:豪华而畸形。正如她自己所述:“将诸多的空间堆砌在一个平面中,将延续的时间挤压在一个画面上,将不同的感受描述在一张作品中……有人说,你的构图呢?你的透视呢?作品的真实性哪里去了?……的确,习惯和直面的真实是没有了,而内心的真实——对香港20天的印象却存在着。”

无独有偶。或许是女性感情细腻丰富、多愁善感,描绘东京银座商业区印象的《都市的虚像》(彩图13、14)也出自于女摄影家之手,作者于前是留日的中国学生,在她的照片中看不到东京银座的繁华,仿佛都是噩梦中的片断,如正在断裂的绳索、魔爪、幻影、倒塌的楼房等。这是作者借景表达了自己的内心感受。于前说:“我第一次去银座,是到日两年后,站在高楼耸立、眼花缭乱的银座中心,我彷徨了。那是一种无法表达的心情,觉得自己那么渺小,那么无助,一刹那仿佛万念俱灰。每一个银座人都衣冠楚楚,妇人们更是浓妆艳抹,一切都是那么华丽、那么完美。完美得难以忍受,华丽得叫人麻木。听不到喧哗,只有汽车在奔流……银座那么远离现实,冰冰冷冷,让人感到孤独无边,寂寞难言。”(引自1996年2月23日《中国摄影报》)笔者也曾在日本银座街头独行徜徉,读了她的照片也深有难以承受的同感,该组照片拍的东京银座的物态,但其中巧妙地交织着中国留日学生浪迹海外的心态。

着意开拓心灵空间的摄影创作,从美学思潮上看并不都是歪门邪道,它是一股与现实主义并行不悖的创作流派。自古以来,中外艺术一直存在着现实主义和浪漫主义两股传统思潮,它们都有永垂史册的名篇。如杜甫写实,留下“朱门酒肉臭,路有冻死

骨”的逼真记录；李白浪漫，抒发“飞流直下三千尺，疑是银河落九天”的豪迈情怀。摄影创作开拓心灵空间，着重再造现实、诗化现实。正是对浪漫主义精神的继承和发扬。过去我们受极“左”思潮影响，文艺评论（尤其在摄影界）有独尊现实主义一家的偏向，对浪漫主义的积极意义谈得不够。在社会主义文艺百花园中，浪漫主义的摄影创作应给予肯定，不必羞羞答答，“伪装”成现实主义或纪实风格。

2. 探索心灵摄影的独特魅力

探索心灵的浪漫主义作品也是要与客观世界、现实生活发生联系的，但它不同于现实主义，不走“物质现实复原”的路，而是用改造生活原貌的手法来曲折反映生活和开掘作者、被摄对象的内心世界。这样就使作品产生纪实摄影也难以达到的魅力：

（1）抒情重于叙事，有利于纵情渲染。为了探索和表达人物的心灵感情，这类作品在表现上，往往突出情绪而淡化情节，突出神而变更形，这样，作者就可纵情地渲染情感色彩。如《黑金子》（王茂正摄，彩图 15），与其说这是煤矿工人的肖像，不如说这是煤矿工人在作者心目中的印象，是摄影家情感的幻像。画面采取象征性表现手法，在优质乌黑的煤块上叠现着工人自豪开朗的笑容。不言而喻，这是作者对煤矿工人的歌颂和赞美，他们像煤炭一样无私，燃烧自己给人类带来光明和温暖。

（2）表意重于写实，有利于揭示本质。客观世界的事物，有时表象与本质并不一致，光从外观纪实不一定能透彻表达内在实质。因此，不少艺术家在思考和寻找直接表达内心感受、探索心灵的摄影创作，在表现上可以不受被摄体原貌束缚和“违背”正常叙事情理，为形象化直接表意和揭示内心世界提供了一条新途径。如《红粉骷髅》（哈尔斯曼摄，图 4—8），表现画家达里（画左人物）对色的看法，图中 7 个裸女拼搭成一个白骨骷髅，暗示

诞的作品，画面中的读报者一本正经地在看报，然而他的头脑及眼、鼻、口、耳全被报纸包封了起来。这哪里是人从报刊上汲取精神食粮？实际是人被荒唐的舆论蒙住了眼睛，禁锢了思想。画面上方那些莫名其妙的字母和数码，僵硬而无序，使人感到文字和精神的错位。这里非写实的情节——生活的噩梦，是作者对西方报刊虚伪性、欺骗性的揭露。

(3) 主观重于客观，有利于张扬个性。艺术摄影贵在风格各异，舒展作者的艺术个性。纪实型作品平视生活，尊重被摄体的原貌原形，相对来说较难注入作者个性化的加工。而开拓心灵的摄影创作就有极大的自由度，作者可以更多地从自己的想象、直觉出发来造型和结构，可以较大地拉开生活原貌和作品形态的差距。这样，也就有了摄影艺术家展示自己个性的天地。中国古代画论中有句名言：画鬼容易画人难，如果我们抽去褒贬含义，换一个角度来看画鬼和画人，就是画感觉（鬼）和画现实（人）。画感觉中的鬼为什么容易？就是画家可以按自己的认识和理解自由发挥，各有各的特色。

3. 探索心灵的摄影语态

人的内心活动复杂多变，有生活印象的积淀，有不可名状的情绪感受，也有丰富奇妙的自由联想，以及扑朔迷离的梦境幻觉、下意识、潜意识。人的内心活动和情绪起伏如同音乐，往往只可意味，难以言传。采用过于写实的造型语态是很难显示心灵世界的神韵。只有大胆变形超越实景，才能使作品引导人们走进内心世界。因此表现心灵空间、内心意识的基本语态是以神塑形，形变神显。此外，人的内心世界深不可测，法国大作家雨果曾说：海洋浩瀚、天空无际，但人的胸怀却比海、比天还要大。因此，摄影艺术要想开拓心灵空间，表现人无比博大的胸怀和丰富感情，光用常规纪实体的造型语言显然是不够的，除了应从传统的浪漫主

图 4—10 泣舞

图 4—11 抗争

(组照《唐山龙年地震反思》成贵民 摄)

义文化遗产中汲取营养外，还可以解放思想从当代各种现代主义流派中借鉴有益的东西。如野兽主义的色彩、立体主义的形态、表现主义的夸张、未来主义的运动、超现实主义的想象……等各种创意思路、造型技巧都可能对我们有所启发，经过消化和改造可以转化为有用的表现形式和表现手段。如：唐山市摄影家成贵民拍摄的组照《唐山龙年地震反思》，就是受抽象主义启发，拍摄地震废墟上的钢筋、水泥块，组成点线面构成，成功地表达了“泣舞”、“抗争”等内心感受（图 4—10、4—11）。

但是，有一条必须说清的原则。我们主张借鉴现代派艺术，只是从局部技巧和表现形式方面取其精华，而在艺术和生活总体关系上我们的主张与西方现代派有原则区别；艺术来源于生活并经艺术家加工而成，是主客观结合的产物；决不能完全取决艺术家纯思维活动。我们讲开拓人的内心世界，主要是指：表现客观世

界在人的内心中引起的各种情绪感受，而不是无病呻吟、脱离现实的胡思乱想。例如鲁迅先生的《狂人日记》，写的是精神病患者的病态心理，其实是表现主人公在“仁义”道德的字里行间的夹缝中，看到了“吃人”两字。这种似乎不合情理的反映和感受，看来不真实，实际上是最大的真实，是对旧中国黑暗社会的折射。正如镜子和三棱镜，它们对白光各有各的反映状况，三棱镜折射为七色光，镜子是直接反映白光。两者表现不同，实质一样。反之，假如作品只表现无缘无故的情绪，莫名其妙的心态，不能渗透和折射客观世界和社会生活某些动向，摄影创作有可能走入纯表现自我的死胡同。

三 宏观哲理 形神超然

所谓宏观式审视生活，是与直观纪实、微观探心相对而言的，它是作者站在历史和美学的高度，从阶级或民族，乃至全人类的共同利益的角度来俯视生活。这类作品有时也拍摄现实场景，其外表造型与一般摄影造型有一定相似，但目的是借题发挥，通过画面形象来揭示客观现实的内在哲理和运动规律，通过叙事或抒情升华为表意。

《人》（朱穗风摄，图4—12）拍的是80年代中期广州高架桥落成后市民参观的盛况，立体交叉的桥面上人山人海，桥的两侧是鳞次栉比的楼房，画面上现代化建筑与人群形成尖锐对比。作者的意图显然不是（至少不单纯是）介绍市容风貌，他通过画面表达自己对人口问题的思考，对未来的忧心。经过作者巧妙的取景，把立交桥的人流在画面上组成一个巨大的人字，这里人声鼎沸，创造着大都会现代生活，同时又是人满为患，争占着地球的生存空间。作者正视现实的生存危机，用摄影形象大声疾呼，给读者和观众敲起了警钟。这样的作品不同于单纯的纪实报道，虚

实相交，在具象的图像中隐藏着理性思索。

《远古的梦》（余海波摄，图4—13），表现的是当代开山石匠的生活，但作品的立意更多偏重于对历史的反思，对中华民族性格的再认识。画面上，我们虽然没有看到开山石匠挥锤苦斗的情景，但从老者的沉着、青年的坚定，可以感到他们身上蕴含着百折不挠的生命力，使人想起“愚公移山”的古老传说，这正是中华民族的精神写照。同时，我们进一步观察画面，看到面对大自然的威严和冷酷，两代人一正一背有着不同的动作反应。他俩无疑都是征服自然、改造历史的强者。但老者饱经风霜，似乎已习惯于祖传的生活方式，你瞧他蹲着休息的样子，多么本分老实，从他身上既可看出中国老一代农民吃苦耐劳的韧性，又反映出小农经济给他打下的历史烙印——安于现状。而青年就不同，即使在休息，他也在面壁思索。从他那强健的背影上，我们似乎听到他那不认命的内心独白：“老是采用一铲一镐生产方式，何时才能打开这万重关山？多少事，从来急，能不能改换一下新招？”这一老一少反映出的两代人的处世哲学，对我们应该树立什么样的人生观不无启示。

《恒》（郭新摄，图4—14）也是一幅从宏观高度审视生活的作品，它的主题是探讨人的价值、人与自然的关系。在旷渺的天地间，万物之灵——人正在洪荒中诞生、苏醒，开始了生命。这里的情节场面（一个裸体少女躺在沙漠里）不属纪实型，而是象征写意性的，孕含着哲学思想和文化内涵，作品构筑的意境使人感受到：人性的光辉，人类的诞生犹如新世纪的黎明，给世界带来勃勃生机。

1. 宏观哲理摄影的审美价值

我们人类在生产物质财富的同时，还不断创造着艺术品。人除了满足温饱外，为什么还需要艺术呢？有人说为了美的享受，有

人说为了情感寄托，这都有一定道理。但还有一点不能忽视的，即如黑格尔指出的：“艺术的普遍而绝对的需要，是由于人具有一种能思考的意识”，^① 随着时代的进步，人类的思维能力一代比一代发展，变得愈来愈善于思考，不仅思索生活中具体人事和眼前需求，而且关心涉及人类命运和历史趋势等一些根本性、战略性问题。如人的价值、人生目的、正义和邪恶、战争与和平、权与法、性与爱、美与丑、传统与新潮，还有信仰与迷信、欲望和道德等等。人们期望艺术在创造美的同时，也能探讨和回答这些比较深沉的问题。对此，一方面我们可以继续发扬传统，用纪实手法表现生活典型来启示读者；另方面我们采用宏观审视的方式来进行摄影创作，会更有利于加强作品的哲理性。

人类认识世界的最终目的，是改革世界，推动历史前进。艺术采用宏观的角度把握客观世界，能使艺术家和观众、读者排除生活繁琐干扰，站得高、看得远，获得更大的勇气和信心去追求真理，奔向未来。

2. 宏观哲理摄影的表现形式

内容决定形式，宏观哲理摄影肩负特殊的历史和美学使命，它在表现形式、作品形态和摄影语言上必然需要来一番相应改造。

宏观哲理型作品在空间表现、情节刻画、人物塑造和细节描绘上，往往有意淡化（甚至模糊）具体指向和脱离世俗环境，使被摄体富有象征、隐喻或类比的含义，从而扩展和伸延作品形象的涵义量。如《远古的梦》，作者如不采用粗颗粒、大反差影调表现，按常规摄影处理人们就只能把它当成表现工人生活的小品照片，决不会使我们去联想人生哲学；《恒》中的裸女放在日常生活

① 引自《美学》第一卷。

场景（如公路或农田）去拍，也会产生歧义，误解成少女被强暴丢弃之类。有一幅题为《世界还好》的照片（温普林摄，深圳《现代摄影》1984年第二期），作者透过一扇被击碎玻璃的旧窗，拍摄外界新建的楼群大厦。作品拍于80年代初，立意是表现经过“文革”十年浩劫，国家经济虽遭破坏，但社会主义江山还在，前途仍是光明的。这幅作品由于造型语言过于写实，像是一幅刑事现场记录照片，没有象征性。

为了宏观哲理，即使拍摄本身就有象征性的景物，在摄影造型上也需要脱胎换骨，使其摆脱常态。如长城、圆明园已是中华民族崛起和受辱的符号代码，但一般地记录只能是旅游明信片，缺乏诗情难以升华成艺术哲理。而《气贯长城》（周万萍摄，见彩图16）和《灿烂的回忆》（王志平摄）就跳出了纯客观、日常性的记录，前者在雨过天晴后，拍下了彩虹飞架长城的奇观；后者在夜间，用多彩的闪光拍圆明园断墙残柱，拍得与宝石一样壮丽。两幅照片的画面色彩基调均超越常态，增加了假定性和象征性，因而达到“兴发于此，而义归于彼”（苏轼语）的效果。

一般地说，在摄影创作中愈真实愈好，假定性与传统摄影的纪实性有一定矛盾。但在宏观哲理型摄影创作中，因为它的主题特殊，有时假定性成分愈多，反而作品的思想容量和美学价值愈大。

以情动人与以理服人相结合，这是艺术打动人心所在。但作品风格样式不同，美学追求不同，各种作品又会有不同的偏重和倾斜。与探索内心世界的微观型作品相比，宏观型摄影在情与理的表现上更侧重于理念。现代美学有一种主张，叫“间离效果”。意思是，不让观众太进戏，戏剧故事过于写实，把人感动得大哭大笑会冲淡思考，应该让读者和作品保持一定情感距离，强化作品的哲理性。这个理论开创于原民主德国戏剧大师布莱希德。

后来对其他艺术也产生过相当影响。宏观哲理型摄影的表现形式与它是相似相通的。

同时应指出的是,艺术创作总还要遵循自己的基本规律,首先要讲形象思维,理念还一定得适度控制。我们肯定和赞赏从宏观哲理的方式去把握生活,那是指开掘生活的总视角和总思路,而画面还得靠形象来“说话”,摄影家还应到生活中去体验、感受和捕捉富有个性的典型。不然,就会走到另一极端,闹出图解理念的笑话。

我国古代名著《易经》上有句名言:形而上者谓之道,形而下者谓之器。意思是在客观形象基础上超然升华,才会悟出一定的思想性;不懂得上升,只能就事说事。宏观哲理摄影并非主题先行,然后寻找或拼凑图像符号来诠释、图示意念,恰恰正是上升彻悟客观存在的产物。

第三节 摄影家的创作思维

艺术家是人民的一员,与他人相比只是社会分工不同,并无高人一等;但艺术工作又与一般职业不同,是复杂的精神劳动,需要经过特殊训练,掌握一定的特殊才能和具备一定的特殊素质。

艺术家需要什么特殊才能和素质呢?传统的一般说法是:(1)积累生活素材;(2)明辨社会是非;(3)驾驭专业技巧。这些当然没有错,但只说了问题的一方面,从事艺术劳动还有一个不可忽视的素质,就是必需培养符合审美规律的思维方式和心理机制。思维方式和心理机制两者是相辅相成的,它们既是人们观察和认识客观世界的某种运作方法和指导思想,也是人们精神世界内意志、性格、逻辑、理智和情感等的结构关系。艺术工作者如不有意识地构建自身的审美思维和审美心理机制,轻视审美意

识区别于一般思维意识的特殊性，很可能患有“美盲症”。他或许能操作专业技艺来反映和表述一定内容，但不可能从美学的高度去发现美、创造美，只能表现匠艺，不能创造艺术。

其实，从事任何职业除了本专业知识和技巧外，都需要训练适合本职的思维方式和心理机制，区别只在于不同专业，有不同的要求。如：从老百姓成长为军人，政治觉悟、军事知识和武器操作都是不可缺乏的，但同时还必须要有应付实战的精神准备、心理机制、思维方式。军人面对突发情况，面对生死抉择，不能与平常人一样去决策。他既要冷静分析，实事求是地调查敌我形势；又要不怕风险，敢于冒险。所以军人的神经需要特别坚强，心理需要特别沉着，思维需要特别果断。否则，无法经受血与火的洗礼，做一个称职的军人。

要成为一个称职的摄影艺术家，也会面临类似的问题，只具备一般人的思维方式和心理机制，只掌握本专业技法是不够的，必须从审美高度来改造自己。笔者曾经带领学生下乡实习拍摄，同学们一起听老贫农回忆家史，一起与老乡下田劳作，同住一个炕，同吃一锅饭。但有的同学能拍出老贫农的风采和神情；有的却熟视无睹，觉得没有什么可拍的，照片上只有生活流水帐。我仔细一问，原来问题并不是不了解、不熟悉那位老贫农，大家都知道他苦大仇深的遭遇，都喜欢他勤劳朴实的品德，但同学之间审美意识、思维方式却有一定差别。有的同学偏重从政治、经济和社会学角度理性地观察、认识和反映他；而有的同学却能同时从形象、情感和行为特征等方面去发现和表现他，因此创作的照片符合艺术规律，比较生动感人。

正因为思维方式和心理机制对人发挥创造才能具有不可低估的作用，所以我们很有必要对摄影创作全过程作一个分析，研究摄影艺术家在每一个阶段应具备什么样的审美思维、审美心理。

艺术创作大致可分三个阶段：（一）美的发现和感知；（二）美的提炼和酝酿；（三）美的创造和加工。我国清朝画竹名家郑板桥曾在—幅画的题跋中写道：“江馆清秋，晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。”这段名言写的是郑板桥个人画竹的心得体会，但他所述的“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”三阶段，似有联系，又有不同的辩证关系，却生动形象地概括出了艺术家的一般创作心理和思维过程。

一 美的发现和感知

郑板桥题字所述的“眼中之竹”，也就是艺术创作的起点，讲的是如何在生活中发现和感知美。他画竹，是讲究到生活现场去真看、真感受，看了“烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间”，才“勃勃遂有画意”。这正如毛泽东同志总结的那样：“只有生活，才是文艺创作的源泉，而且是唯一的……”^①所以有出息的艺术家的必须长期、无条件地深入生活。在摄影艺术中，艺术家深入生活第一线更是必不可少，因为在其他艺术中还多少可以采用他人间接素材，或事后补充、虚构杜撰等办法来进行创作，而摄影家只有本人亲临现场才能产生作品。

生活，不仅能提供我们取之不尽、用之不竭的有意义题材，更重要的是使创作者产生真情实感，从生活中吸取激情和创作动力，有利于发现美和感知美。可能许多人都有这样的视觉体验，同样看球赛，在体育场中观看实战和坐在电视机前看录像转播是大不

① 引自《在延安文艺座谈会上的讲话》。

图 4-15 《东方红》

袁毅平 摄

一样的。在实战现场，人们热血沸腾、感情冲动，谁也难以冷漠处之。有良知的摄影艺术家投身到时代洪流中也会产生类似效应，面对人民的喜怒哀乐，面对社会的风云变幻，面对自然的沧海桑田，他决不能无动于衷，就会自觉不自觉地、有意无意地拥抱生活，赞美人生，讴歌社会进步，把生活的真、善、美表现出来。袁毅平的代表作《东方红》就是真情实感的产物。他原是随军解放大西南的摄影记者，青年时代就将自己的命运和革命联系在一起，在解放战争中迎来新中国的诞生，常有一种革命战士的自豪感。50年代后期调至北京工作，经常路过天安门广场，触景生情勾起他参加革命的经历和理想，中国人民革命奋斗半世纪终于当家做主建立了社会主义江山。他由衷地感到祖国的伟大、党的伟大和人民的伟大，所以千方百计要通过天安门来表达自己的感慨，一而

再、再而三，多次拍摄天安门日出的镜头，直到出现气象万千、壮丽如锦的彩霞时，才感到表达了自己的心愿。从这个实例中不难发现，真情实感对摄影家发现和感知美具有多么强大的推动力（图4—15）。

艺术家对美的发现和感知还有一个特点，就是它虽受理性和逻辑制约，但基本认知过程是形象思维，从形象的官能直觉起步，然后上升到心理感知和情理交融的彻悟。黑格尔有句话说得好：“从‘理想’开始总是很靠不住的，”从概念、推理出发来发现美和感知美，往往只能图释真理。艺术是靠形象说话、靠感情动人，这就需要摄影家具有对形象、情感有特殊感应的眼睛和心灵。本章前面提到的那个同学下乡未能拍好老贫农，就是因为缺乏形象思维，他访贫问苦搜集了一大堆经济数字，如旧社会地主与贫农的土地比例，老贫农的实际收入和家产住房情况等，能十分有力地论证老贫农的经济地位和政治倾向。唯独疏忽了对老贫农的形象观察，他的外形和皮肤质感有没有留下生活坎坷的印记？他的手和脚是否有伤痕？他家里的陈设、窗花又是怎样的呢？一问就答不清，这样就难以从审美角度去切入生活。

摄影家对美的发现和感知中，官能直觉虽然是一种低层次、未经理智判断的审美心理活动，但在创作活动中占有举足轻重、影响成败的关键地位。直觉一方面帮助摄影家发现题材和拍摄对象，另一方面帮助摄影家避免陷入纯理性、纯概念怪圈。摄影艺术是要表达一定思想认识的，但艺术同时必须具有审美愉悦和视觉满足，直觉是对事物感情化的反应，并偏重于形式的认同，因此从直觉起步，可以为作品的形成奠定一定的艺术基础。俗话说：“巧妇难为无米之炊”，直觉发现和感应，就是艺术加工的原料。因此，摄影艺术家在走向成熟的同时，应始终保持率真的诚心，始终从形象和情感的角度起步，观察和认识客观世界，迟钝和退化了这种

感应力，我们的艺术生命就会枯萎。

当然，直觉发现还仅仅是艺术心理活动的第一步，形象思维还要继续上升至感知阶段。什么叫感知？以我看，也就是肉眼发现和心眼判断的统一。直觉反应有合理成分，也可能良莠不分和偏向表象，只有经过思索进入知觉阶段，我们才能弄清事物内外关系，去芜存精，选择有意义景物、有美感的造型格局进入创作。

感知，在艺术心理活动中能帮助摄影家从自发走向自觉，从无序走向有序，从朦胧走向清醒。当然这也还是创作的起步，仅仅是有了目标和方向，远不是成熟的思考、完整的构思。

摄影家是怎样来感知生活呢？

正常的人都有五官，都能通过器官来感觉和正确反映客观存在。摄影家除了应同正常健康人一样感知客观世界外，出于职业特点和艺术语言表达的需要，在感知客观的方式上还有自己独特偏重，他不能只停留在对客观世界的直觉（生理反应）阶段，光有激动的审美快感还不够，那与非专业人员的观景兴奋没有多少不同。作为艺术家的本领就在于，他还能够从专业特殊性感受到某些外界信息。如同音乐家对生活中声音、节奏运动等具有特殊敏感一样，摄影家则对视觉因素，必须有强烈的知觉，超乎常人的爱好，能看到一般人看不到的光影、色彩，能发现一般人发现不了的场景气氛和构图，以及能观察到一般人观察不到景物的个性特征。也就是通过对景物的形态、结构、动态、色彩、光调、质地、空间及主陪体关系等外部特征的审视，由表及里发现有美学价值的题材和形式。具体的做法，一般都是从整体形象的风采和具体细节的独特这两极来进入情况和把握客观世界。

艺术面对的世界不外乎人、自然和社会，摄影不只是记录上述三方面被摄体的外形，而且要表现其内涵和美，首先应是总体不走神，从宏观造型上抓住其根本特征。例如同是名山，泰山之

雄、华山之险、黄山之奇和峨眉之秀，它们的风采是各不相同的。摄影家如只见山，而感知不到它们在形态上显示出独特的“魂”，也就说明他缺乏了“摄影家的眼光”。这方面，我们可以从中国千锤百炼的古诗中得到一些启发，有些只用一字，尽得风流，画龙点睛地概括了景色和人物的整体形象。如“春风又绿江南岸”中的“绿”，“红杏枝头春意闹”中的“闹”，既有声有色，又不司凡响地表现了春天的勃勃生机。再如描写人物的神，古有“站如松、坐如钟、行如风”之比拟。这些从整体形态上感知事物的范例，很值得摄影初学者借鉴参考。我们拍摄一个场面、一个景物，如不能从整体上感到它们的总体魂魄、基本的个性特征和事物的发展趋势，就可能使创作在宏观上失去追求目标。

如果说整体感知是战略问题，那末捕捉富有个性色彩的细节则是战术问题。虽然战术是具体处理，似乎在全局中不太引人注目，但实际上战略目标的实现都是靠一个个具体战术实现的。尤其在艺术创作中，细节更是决定作品成败的关键之一。作品只有总体倾向和常规场景是很难给人留下深刻印象的，运用细节才能真正入木三分地刻画人物，打动读者的心。因而艺术家们都有这样的共识：看一个艺术家有没有才气，适不适合从事创作？往往比较突出表现在丰富又准确的细节上。对生活本质的把握，尤其是理性的认识，艺术家不一定赶得上社会科学家；而对生活细节的感知，并通过这些细节来表现生活真谛，社会科学家就远远赶不上艺术家。难怪一些艺术大师把对细节的感知，视为艺术创作的重大任务，“艺术的真正高大的难关，就是对个别事物的掌握”（德国，歌德）；“一个好的细节相当于一个成功的形象”（前苏联，康·帕乌斯托夫斯基）。

我们不妨赏析几幅成功之作，来领略细节的表现魅力。《村里当“官”的》（张建国摄，图4—16）刻画出80年代初期从封闭走

访中如只拍摄那个干部的一般谈话动作，不表现他自以为是的架势，或换角度拍了另一个没有夹香烟的耳朵，作品的微妙之处，就会荡然无存。《铁汉克林·伊斯伍德》（爱迪·亚当斯摄，彩图17），被摄人物是美国好莱坞专演西部英雄的著名影星，他在银幕上叱咤风云，除暴助良，是美国精神的象征。当然，克林·伊斯伍德本身长得仪表堂堂、彪悍强壮，但摄影家在把握他神韵和风采时，还注意到了“脸上每一根线条，以至于每一个麻点”（引自1988年3月美国《职业摄影师》），于是有意地用特写构图和强反差光夸张出他轮廓分明的颅骨，面部挺拔的线条和坚硬的块状结构，使他活像一座钢铸的塑像，具有不可征服的英雄气概。可以看出，摄影家对被摄人物面部的观察感知十分仔细，不然，不会如此突出上述那些细节。

发现和选择细节并不是一件容易的事。在纷乱变化的被摄场景中，富有特色的细节常常淹没在事件和情节之中，摄影家或视而不见，或见后又不懂得选择什么来表现为整体形象服务。所以，摄影家必须严格训练自己的观察力。

艺术家对客观世界的感知还有一个重要的心理特征，就是始终伴随着好奇和求美的激动心情。好奇是扩大认识领域，求美是验证人自身的本质力量，两者交叉混合能给作者自己极大的审美激动。艺术品最终需要打动观众和读者，给人以审美享受，这需要作者在创作起步时，就应发现和感知到令自己产生审美激动（又谓：创作冲动）的表现对象。自己不感动，何以来打动别人？摄影艺术也是一样，摄影家在感知“眼中之竹”时，应扪心自问“心中究竟有没有审美激动？”

法国摄影家卡·布列松说得好：“摄影是多么困难，可它又是多么容易……假如没有激情，没有震动，如果你没有什么感受，就没有好效果。”

二 美的提炼和酝酿

艺术家深入观察生活，有了“眼中之竹”，便可自然地迈向创作的第二阶段：“胸有成竹”。也就是在观察生活的基础上进行艺术构思，改造客观，酝酿美的创造。众所周知，艺术品是反映客观世界的产物，但它又不等于客观世界，也就是人们常说的：“它源于生活，又高于生活。”与客观存在相比，它更高、更美、更深刻、更典型、更集中。这也就是郑板桥所述的：“胸中之竹”不同于“眼中之竹”，艺术酝酿所要解决的正是这个问题。

在这个阶段，艺术家（包括摄影家）应以什么样的思维方式和心理状态来推动艺术的构思和酝酿创作呢？主要靠艺术家创造性思维和求新心理。用中国画论的一句名言来概括：“外师造化，中得心源。”向外从自然存在中吸取营养，提炼精华；同时自己开动脑筋，发挥主观能动作用，在作品中改造、升华生活素材和渗透主观情感和审美追求。

从表面上看，摄影（尤其是常规纪实作品）与其他艺术门类相比，似乎客观摄取重于主观创造，甚至还有人认为：摄影无法融入作者的主观因素。其实，客观摄取并不是“复印”生活和有闻必录，无不渗透著作者的主观选择和提炼，拍什么与不拍什么，拍什么瞬

图 4-17A 丘吉尔首相

（加）尤·卡休 摄

间与不拍什么瞬间？以及采用什么光影、角度与色调？无不潜藏着作者的政治立场、艺术追求和个性偏好。如：第二次世界大战中，加拿大著名人像摄影家尤·卡休曾拍过两幅英国首相丘吉尔的肖像，一张微笑可亲，绅士贵族气十足（图4—17A）；另一张就是脍炙人口的《愤怒的英国人》（图4—17B），当时摄影家不准首相抽烟，猎摄了丘吉尔被拿走雪茄后的不满表情。摄影家选择了后者公开发表，就是因为前者温文尔雅的笑容，不符合作者对丘吉尔首相的理解。当时，正处于反法西斯战争高潮，丘吉尔作为盟军最高将领之一表现出非凡的毅力和坚定的斗志，在摄影家心目中他是位英雄、反法西斯的勇士。所以他把《愤怒的英国人》作为自己的代表作，印制和散发到各反法西斯战场，以鼓舞盟军士气。从中，我们不难看出：摄影纪实，同样也是主客观统一的产物，不可能完全排斥摄影家的主观渗透。摄影家的主观性，只是在不同类型、不同风格的作品中有不同程度的表现，有的鲜明，在台前张扬；有的含蓄，在幕后暗中使劲。

摄影创作主要分为纪实和创意两大类型。纪实作品的主观投入，主要是摄影家对客观生活进行选择 and 提炼，一般不用过分耀眼的技巧来改造图像的原始形态；而创意作品的主观投入就显得相当鲜明而突出，从被摄场景到作品表现形式均可以超越客观的原始形态。不管纪实，还是创意，在摄影创作这一酝酿阶段，摄影家把“眼中之竹”升华为“胸中之竹”，作者的心灵投入是必不可少的。

在有些人看来：“摄影只是咔嚓一刹那，还要动什么脑子？”这种轻率的观点一度在摄影界中很有市场，它极大削弱摄影工作者对创作构思的重视，放松了自我心理素质建设的要求。摄影需要心灵投入，需要发挥作者主观能动加工的见解并非故弄玄虚，那是多年来众人摄影实践的经验总结。美国著名肖像摄影家阿诺

德·纽曼说：“拍照片，并不光是使用相机，而是用我们的心灵和意念。这些照片不但表现了特定的被摄人物，同时也反映出我们自己的所思所想。每一个艺术家都应使自己成为他作品中内在的一个因素。如若不然，这件作品就会成为一张洗衣房的清单——没有思想、没有感情、没有意义”（引自《美国人》画册，1992年版作者自序）。或许有人要说：“纽曼之类的作品属创意型，确实要花费脑子；现场纪录性摄影就不会一样吧！”那让我们也来听听法国抓拍大师卡蒂埃·布列松的真知灼见，“拍摄照片意味着在若干分之一秒的时间里，要同时理解到事实本身的意义和生动地表现出它的视觉可见形象”。“把自己的头脑、眼睛、心灵，同时集中在同一个轴心上”（转引自《国际摄影》杂志，1980年第四期）。

摄影家是如何进行心灵投入呢？一般地说：首先是通过选择和提炼被摄体来表达作者的倾向和意愿；然后是激发想象，并将想象物化为作品。从想象转化为作品，大体要走三步棋：

（1）作者感悟客观生活后，应充分发挥想象力，触发自己情感外溢；

（2）考虑调动各种技巧，在再现客观景象的基础上强烈地表达作者情感和想象；

（3）然后产生物与神游、寓情于景的意境构思。

在这三步曲中，“感悟生活”是出发点，“发挥想象”是驱动力，而“创造意境”是最终目的。我认为，在艺术构思和酝酿这阶段，其中最不可忽视的，是摄影家的想象力。发挥想象是变“眼中之竹”为“胸中之竹”的中介核心，尤其在创意型作品中，想象更是关系到作品的生命。

1. 摄影同样需要想象

在传统艺术中，想象与虚构往往是划等号的同义词，想象就是完全摆脱原型的重新创造。鉴于这种观念，人们就认为想象与

摄影纪实本性相悖，摄影家与一般艺术家不同，无需发挥想象力。其实，想象并不完全等同艺术虚构，它还有其他多方面的作用，并非与纪实性很强的摄影无缘。

什么是想象？想象是一种创新的思维活动。它的基本趋向是，对观察或记忆的表象进行改造，在头脑中塑造客观存在中不具有的新形象和新境界。这里既包含虚构人物、杜撰情节进行全方位创造；也还可以只在境界升华上做文章，即：再现的虽然是实实在在的真人真事真景，但采用象征、夸张、比喻、暗示、对应和提炼、选择等“修辞语言”，赋予作品新的意境、新的内涵。摄影在后一方面是有大用武之地的。

世界上一切优秀艺术作品都不以重现客观表象为满足，追求高品位的意境才是目标。所谓“意境”（在西方美学中又称“移情”），通俗地说就是在表现景物时寄托作者的情思和意念，或将审美主体的意识移植于客体景象之中。在作品中变客观自然为“人化自然”。或许把意境说成“物境加心境”，在表述上简单了一些，但我认为它至少能一言道破意境最根本的特征。我国清朝末年著名文艺评论家王国维是意境说的倡导者，他在《人间词话》中曾指出：“一切景语，皆情语也”。“有我之境，以我观物，故物皆着我之色彩”，“词以境界为上，有境界则自成主格，自有名句”。如：毛泽东同志的光辉诗篇《娄山关》，描写 1935 年遵义会议后红军继续北上长征的场面，“西风烈，长空雁叫霜晨月”，“马蹄声碎，喇叭声咽”，“雄关漫道真如铁”，“苍山如海，残阳如血”。这里“烈”、“碎”、“咽”、“铁”、“海”、“血”几个字，不是纯景色的描写，交织着作者当时面对严峻形势的沉重心情，表示出他不畏艰险，“而今迈步从头越”的英雄气概。唐代诗人李白在流放途中得知平反，乘船路过三峡时写下：“朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还；两岸猿声啼不住，轻舟已过万重

山”。借景言志，指“猿”骂奸，表达了他藐视诽谤诬告，闯越坎坷人生的豪情。

文艺作品有了意境，不仅使读者受到情的感染，而且还能产生“玄鉴”、“神思”和“妙悟”的审美效应，给人以哲理的启迪。如“有心栽花花不活，无心插柳柳成荫”、“横看成岭侧成峰，远近高低各不同；不识庐山真面目，只缘身在此山中”、“野火烧不尽，春风吹又生”、“欲穷千里目，更上一层楼”等，它们的象外之境、弦外之音，远远越过了我们表面读到的具体景色，所以宋代大诗人苏轼说：“论画以形似，见与儿童邻，作诗必此诗，定是非诗人”^①。艺术作品要成“高格”，取决于意境，而意境的升华，主要靠艺术家发挥想象，投入主观因素。摄影创作的基本规律大体也是一样，没有想象，只能“作诗必此诗”，使作品失去神韵和思想深度，停留在记录、“复印”生活的低水平上。摄影作品要想从图像升华成形象，从叙事发展为抒情和哲理，没有作者的想象是万万办不到的。

此外，想象在摄影创作中还是创造审美情趣、艺术美的重要手段。欣赏艺术有这样一个普遍规律，单纯摹写客观存在是不能给人以高层次的审美享受的。读者欣赏这类作品，开初可能出于对熟练技巧有所惊喜或钦佩；随着时间的推移，“这种乐趣和欣赏也就愈稀薄、愈冷淡，甚至变得腻味和嫌厌”（引自黑格尔《美学》第一卷）。艺术真实不等于生活真实，艺术美也不是客观美的翻版，高层次的艺术精品都需要倾注艺术家的审美追求和加工润色，从内容取舍、结构设置到造型形式都要创造出适合人们欣赏习惯、满足人们精神享受的作品形态，这一切也离不开摄影家的

① 引自董其昌：《画旨》。

想象。美国风景摄影巨匠安·亚当斯拍摄的西部山岳风光与肉眼观看的形状和色调有相当差别，显得更为壮丽，更有力度。他在阐述自己创作构思时说，他事先“想象”到了加深红滤色镜的造型效果：压暗了蓝天反衬出大山的形象，缩小了光圈强化出岩石的质感和空间景深。这样，照片既表达了摄影家对山岳之魂的赞美，又使画面更加完美，更有感染力。

摄影艺术的风格多种多样，还有一部分非纪实性的创意作品，甚至直接表现幻觉、梦境或荒诞情节，不言而喻，这主要是靠想象，而且是超现实的“狂想”才能完成。这一部分的想象，实质上与虚构没有什么两样。

2. 摄影有相当的时空容纳想象

应当承认，摄影不同于其他艺术，除了小部分超现实创意作品外，它的想象是受其纪实特性所局限的。至少，它不能回眸历史，展示未来，也不允许拍摄神话，只能在现在进行式中做文章。正因为这样，不少摄影家认为纪实型摄影中没有多少想象空间和时间，由此也就放松了培养自己的想象力，满足于被动地反映现实。黑格尔说：“如果谈到本领，最杰出的艺术本领就是想象。”^①法国浪漫主义画家德罗克洛瓦也说：“真正的画家……他的想象力总是跑在一切之前。”^②想象力是艺术创造最重要的能力，如果我们自认无所作为，放松（甚至放弃）想象，摄影艺术真可能落到“复印”客观的可悲地位。

纵观摄影 150 多年历史，摄影从纯技术拓展为用现代科技手段表现的艺术，无数作品的成功都告诉我们，即使在纪实型摄影

① 引自《美学》第一卷。

② 引自《德罗克洛瓦日记》。

作品中，想象仍是大有作为的。

摄影家的想象大致可有以下三种方式：

(1) 提前预测、张网待捕。严肃、敬业的摄影家在拍摄之前总是要先了解和预测一下被摄对象，根据自己的生活阅历和文化修养想象可能会发生什么动态反应。从心理上、技术和器材上作好准备，一旦出现就不会手忙脚乱，错失良机。这就好比渔夫摸清鱼群活动规律，在河道口张网待捕，时机一到，鱼虾满舱。

法国组照作品《橱窗中的油画》(图4—18)就是这样拍摄的。摄影家杜瓦诺尔在一家古董店的店堂里暗藏了一架照相机，向大街拍摄参观橱窗的各种人物。橱窗左墙上挂着一幅裸女油画，身分、地位、年龄不同的行人在参观时留下各异的表情，有的道貌岸然，有的好色淫荡，有的假装正经，有的麻木不仁……生动地展现了巴黎市井生活的众生相。我国新华社记者齐铁砚也曾用预测想象的方法获得过成功，80年代中他接受拍摄纠正冤假错案，给刘少奇主席平反的报道，要随刘主席夫人王光美一起去河南迎护刘少奇的骨灰归京。他在拍摄

图4—18 橱窗中的油画(组照)
(法)杜瓦诺尔 摄

(2) 触景生情，即兴发挥。摄影毕竟是与现实同步、与历史并进的艺术，不可能每一件作品都能提前预测。因此，更多的是靠现场即兴想象。山东省摄影家侯贺良说得好：“……摄影艺术就是观察艺术、发现艺术……我觉得摄影创造中的构思，应该是一种发现、一种创造。”“‘触景生情’和‘信手拈来’是我作品诞生的两个主要过程”^①。什么是触景生情？也就是见人、见物产生出富有感情的联想，在头脑中派生出与原生态“似又不似”的画面构思。正如中国画论所讲：“春山如笑，夏山如怒，秋山如妆，冬山如睡。四山之意，山不能言，人能言之”（恽格语）。《盛开》（李培林摄，见彩图 18），作者应邀去工厂拍摄产品介绍，初见水管阀门又黑又锈毫无美感。但仔细观察，发现阀门上的把手活像花朵，成批产品堆在一起，不由联想起百花齐放的春天，激动万分，于是他就调整了产品（管道阀门）陈列的位置，形成疏密有致的布局和黑底托红的色彩关系，从整体造型上创造出欣欣向荣的气氛。再如《宝钢圆舞曲》（郑鸣摄）也有异曲同工之妙，作者由吊装钢板的弧线触发，获得奔放、流畅的情绪感受，想起了舞蹈中的大旋转动作，从而采用大广角镜头把钢板拍成飘裙一样美丽，借用类比手法表现出了工程建筑的外型美。在一般人心目中，拍摄机械产品、工地等都是比较枯燥乏味的，但由于《盛开》和《宝钢圆舞曲》两位作者不是简单地再现客观存在，而是通过摄影手法把想象转化为造型语言，把极为枯燥、冷漠的被摄体拍成充满感情色彩、富有思想含义的艺术形象。

(3) 巧妙设计，精心加工。这是一种不断思考、反复推敲的想象方式，多半用于创意型创作，如静物、灯光室内肖像、广告

^① 引自《人民日报》副刊《文化时空》1996年第20期。

及重在表现意念或幻觉的图像。如谢荣生的组照《心中的旋律》，作者把日出、奔马、闪电、海涛及月夜和指挥家的表演合成在一起，显然是经过精心构思，严格设计和制作才完成的。画面背景合成的图像是摄影家对音乐的理解和想象，它不仅形象地深化主题，也美化了画面造型。本书前面曾提及赞扬的《国魂》，更是浪漫主义想象的产物。摄影家们出于对祖国的爱、对中华民族崛起的期盼，用彩色闪光灯逐段把长城照得壮丽多彩、犹如火凤凰涅槃。他们拍摄时长城上并无灯火，漆黑一片，但他们想象到了中华腾飞，想象到了多彩光效的视觉冲击力，心中一片光明。

人的想象力无限丰富，思维方式也是错综多变，但摄影作品完全有容纳它的空间，也有一定时间允许摄影家进行想象构思，那种认为摄影与想象无缘、摄影语言只能纪实、无法表现想象的看法，好比是“只见树木，不见森林”。

3. 摄影家如何展开想象的翅膀

人的想象是自由的，可以“精骛八极，心游万仞”，海阔天空、纵横千秋。同时，想象也是有一定规律，受一定心理支配和制约。为了帮助大家开掘想象力，我从心理学的角度介绍几种基本方法。

(1) 童心致幻、入趣。幼童是天真的，由于没有学习科学、文化知识，他们一切从自我感觉出发去理解和想象一切事物，实质上他们生活在错觉和假设的心理世界中。如你去问孩子：“月亮、太阳是什么？”他不会从宇宙太空、星球的实际情况回答你，而可能按外婆讲的神话回答你：月亮里住着嫦娥公主，太阳是个老公公。幼童把一切都看成与人一样，都是有生命灵性的，如他走路被门槛绊倒，大人用木棒打几下门槛，骂几句门槛，他就会破涕为笑，相信门槛已受到惩罚。幼童的行为还常常“不以理智的律令相绳”（郭沫若语），而是按娱乐的原则，情

感的需要行事，如男女孩举行“婚礼”、给玩具娃娃打针喂药、“做饭”过家家等，都是全身心投入规定情景，自信不移，分不清是游戏，还是真事。这种心理，从科学和逻辑的角度看是荒谬和变态的；但这种主观投入、物我合一的境界和自娱快乐的感受，恰恰又符合艺术的需要。

每一个人都曾有童心，只是随着知识增长和社会伦理的教育渐渐被理智所改造，天真少了，游戏心理淡了，变得深沉而清醒，这种心态有利发展实事求是的科学思维，而不利于启动艺术想象力的。我们不妨复苏一些童心，多一些假设，多一些心灵投入，多一些游戏心理，我们的摄影创作就会多一些才气、灵性。如《领唱》（李建淮摄，彩图 19）就是一例，一大批果皮箱本来是没有多少意思的，但作者从果皮箱盛物的装饰物——陶瓷青蛙的造型上

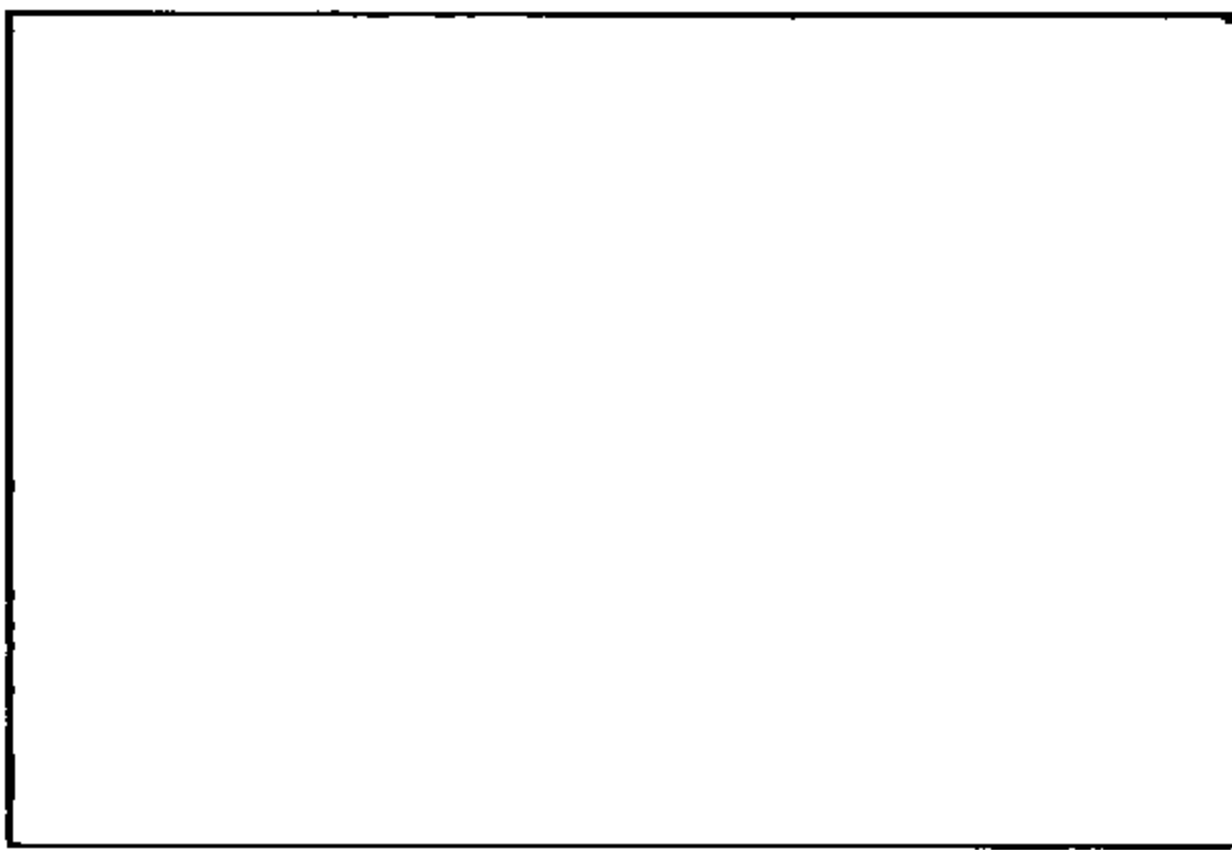


图 4 20 沉重的“乌纱帽”

齐博文 摄

联想起顽童们的合唱演出，同时把其中一个陶瓷箱上的青蛙列在前景，活像一个领唱演员。这是一幅引人发笑的诙谐小品，把无生命的果皮垃圾箱，拍出了人间情趣。再如《沉重的“乌纱帽”》（齐博文摄，图4—20）也是童戏错觉的产物，《代理市长》电影广告牌的背景是故宫紫禁城的角楼，从某个特定角度望去，角楼的房顶正巧像一顶官帽压在影片主人公——主张大胆改革开放的代理市长的头上，使他有点喘不过气来。故宫角楼是封闭和传统的代号，而代理市长是位具有新思潮的改革家，两者在画面上产生了形象组合撞击，人们再联想该影片的内容（市长为改革受到了磨难），作品令人捧腹之后，又产生深沉反思：“改革的多么迫切，改革的多么艰难！”

在人生道路上，孩童经历都会给每一个人留下难忘的印象和记忆。每当接触新事物时，这些信息储存就会自动跳出来，使我们产生联想和想象。有时记忆信息能补充和加深我们对客观事物内涵的理解。如钻井工人抢救井喷，全身被油污和泥浆覆盖，使人想起英雄塑像；但有时由于种种主观原因（如艺术家的个性、观察的局限或情绪的偏激等），发挥想象后却形成儿戏心理的错觉、幻觉，把毫不相关的记忆信息和拍摄对象挂起钩来。如以上列举两幅照片中的“果皮箱与合唱”、“故宫角楼与代理市长”，都是没有任何内在联系的东西。在科学上，幻觉和错觉是不足取的，它们只会歪曲事实真相；但对艺术创作来说，有时倒可能帮助艺术家出奇制胜，饶有情趣地反映生活。

（2）虚静致幻，脱俗。中国治国、治艺之道中有句名言：“淡泊以明志、宁静以致远”。诺贝尔奖得主、伟大科学家爱因斯坦也说：“我宁愿与世隔绝，这个世界是属于我一个人，在这里没有（人间的）是和非，而只有（客观的）真理和谬误”（转引自爱因斯坦纪念文集，184—185页）。这些话说的都是观察生活、认识真

理的另一种思维方式。“冷眼向洋看世界”，“名心退尽道心生”。即跳出红尘滚滚的世俗观念，远离名利诱惑和时尚干扰，以无欲的静态来重新彻悟人生、自然和社会。如果，我们去除此其中逃避现实的因素，以积极认识真理的目的来复观世界，那么虚静对艺术家所产生的想象和幻觉，也是有利创造作品高格境界的。

《生命之舞》(华希良摄,图4—21)拍的是沙丘中一棵孤单的小树,它在土地贫脊和寒风

图4—21 生命之舞 华希良 摄 凛冽的恶劣环境中成长,显示出倔强不倒的抗争精神。作品是一首赞美生命的诗,对人们处于逆境勇往向前、热爱生活有很大鼓舞作用。《岁月匆匆》(鲍奇摄,图4—22)也是通过静观使人顿悟人生、人的历史地位。作者使用慢速快门拍摄故宫日晷,步行的人群呈现在画上成了飘拂虚晃的影子。此情此景使人遐想颇多。日晷(古代计时仪)活像历史老人告诫着人们:人生苦短,要珍惜时间。它又像历史法官冷峻审视着人类,故宫曾有无数帝王达贵在此显赫,但岁月无情,他们大多成了匆匆过客。究竟什么才是永垂不朽?就是这幅作品给人们留下的思考。

虚静引发的想象和幻觉,更大量地表现在非具象或半具象的图像信息上,如光影色块、建筑结构、水波倒影和雾景虚影等。如《水做的江南》(黄丰摄,彩图20)采用二次曝光的手法,一次是

专拍水波纹，另一次拍石拱桥，叠加在一起散发出既浓郁，又朦胧的水乡味，故乡情，它犹如醇酒令人沉醉，包含着“只能意会无法道白”的情意。从常规习惯去鉴识这类非具象的照片是不可理解的，因为摄影家并不想叙事，给读者交代什么实实在在的景物或情节。他只想运用某些造型元素（被扭曲的实景），把自己观景中的闪现的情绪和朦胧的意念传达给读者，从而掀起读者情感共鸣，撞开他人自由的想象空间。这种多义、朦胧的审美想象，从某种意义上说与欣赏音乐差不多，能让人心明如镜，在超脱市俗束缚、排斥物欲骚动中领悟到高尚的情操、远瞩的哲理。

需要补充一提的，追求虚静的意境是中国东方美学的优良传统。它起源于老、庄哲学和后来的禅宗思想，“正则静，静则明。明则虚，虚则无。无则无为而无不为也”^①，就是抛开个人私心杂念，不要顾及世俗的人间关系来审时度势，那就能做到平静公正

^① 引自《庄子·庚桑楚》。

地看明客观世界。这里所说的虚和无，不是虚无主义、消极厌世。虚是实的归纳，是上升总结的规律。无为，也不是无所作为，而是指顺着自然法则去行动，而不是按自己的意志为所欲为。最后达到“无不为”，就是照自然规律办事无往不胜，肯定获得成功。老子、庄子他们说的是哲学，运用在艺术上就是：脱俗致理，即通过对自然和非世俗景象的观照，让人大彻大悟大千世界沧桑变更的客观规律，从而起到明志向、端品行的启迪作用。

中国摄影要有中国特色，具有东方气韵，应该努力继承和发扬虚静脱俗这一美学风范。

（3）炽热致幻，煽情。中国诗坛有个家喻户晓的故事——“李白斗酒诗百篇”，说的是李白写诗必须喝酒，而且要喝斗量，否则他没有情绪，写不出诗。酒是兴奋剂，它是打开李白想象阀门的一把钥匙，酒使李白产生感情冲动，不由自主地进入创作状态。无独有偶，西方哲学家尼采也有一个艺术创作的“酒神”理论，酒神象征情绪的放纵。尼采说：酒神状态是“整个情绪系统激动亢奋”，是“情绪的总激发和总释放”^①，是艺术家进行创作的最佳状态。心理学告诉我们：当人沉溺于某种狂热的追求、处于极度欢乐或悲伤、极度仇恨或爱恋状况时，头脑中会出现某些超常的想象和幻觉，语言和行为都可能失态和癫狂，做出夸张的判断或不合逻辑的叙述。我认为没有激情也就没有想象，但过于放纵也可能丧失理智。但适当地控制亢奋情绪（即“留一半清醒留一半醉”），则有助于艺术家发挥想象力。

炽热致幻产生的艺术形象，最基本的审美特征是：用合情、但不“合理”的夸张手法淋漓尽致地表现主题。从科学道理和生

① 引自尼采：《历史的悲剧》。

活实际来看不可能的事、不合逻辑的言行，甚至是白日梦呓，在艺术中却是神来之笔，因为符合作品总的思想倾向和作者的感情归宿。这一点在诗歌中表现得尤为明显，如谷福海的《我的名片，中国》：“手掌上托的是泰山，血管里流的黄河，我的名片上写着两个字，中国。”再如闻一多的《太阳吟》：“太阳啊——神速的金鸟——太阳，让我骑着你每日绕行地球一周，也便能天天望见一次家乡！……太阳啊，慈光普照的太阳，往后我看见你时，就当回家一次，我的家乡不在地下乃在天上。”前一首诗是爱国热血澎湃，后一首诗是思乡心切，感情走向极致就出现了夸张的想象。摄影创作当然不能像诗歌那样天马行空无所顾忌，但也并非无法舒展感情。在浪漫主义的道路上，摄影家同样可以潇洒走一走。

如：《奔月》（周铁侠摄，图4—23）拍的是女运动员的藤圈体操，经作者剪裁的空中半个藤圈，成为月亮的代号象征；女运动员跳越动作似乎也就成了神话故事中奔月的嫦娥。这种夸张既浪漫、美丽，又不失摄影纪实特性。我相信，作者如不被精彩的体操表演所激动、振奋，是很难作出如此绝妙的想象。陈宝生的组照《龙马精神》也是感情炽热的产物，作者深感现场纪实画面不足以完全表达自己对祖国、对中华民族的热爱，所以发挥想象，改变常规手法创作。“马有七分龙气”，他

图4 23 奔月

周铁侠 摄

把马作为民族魂来表现，不仅抓取了马的各种勃勃雄姿，而且把它们与黄河流域壮丽的景色合成在一起（如壶口瀑布、黄土高原、草原霞光等），阳刚之气、图强之志夺目而出。如果说虚静想象能令人冷峻思考的话，那么炽热想象则是煽动感情，催人振奋。

（4）非理致幻，玄鉴。按照心理学的说法，人的思维可分为：有意识和下意识、潜意识。有意识是理性思绪，人是按正常逻辑思考问题；而下意识和潜意识属于非理性思维，在头脑中形成的看法、图像或记忆，不一定说出什么道理，也很难找到因果关系。艺术家进行创作构思，主要受有意识的感情支配，即情理辩证统一。但也有些人，或有些特殊情况下非理性思维的想象特别见长、占了上风，这样便会形成荒诞变形的艺术作品。

过去，我们受机械反映论影响，不少人不承认非理性思维能产生出真正的艺术作品，认为：那是胡说八道，它与客观世界无关，怎么可能反映生活，揭示现实呢？这种批判过于绝对了一些。潜意识究竟是怎样发生的呢？至今科学还未研究透彻；但有一点可以肯定，潜意识、非理性思维的发生也是事出有因，一种是从外部获得的信息，由于暂时不用或用后记忆淡化，被作者存储在潜意识的“银行”中；另一种信息来源于人的本能的欲望和活动（奥地利精神病医生弗洛伊德认为主要是人的性欲，这又片面了一些）。这两方面的东西潜伏在内心世界里，忽明忽暗地骚动、分化、组合、升华和加工着，连本人都不一定察觉。一旦受到某外界机遇撞击和刺激，潜意识中的思维就会产生飞跃，或转化为梦境、幻觉，或转化为非常态的艺术构思。

用非理性想象进行摄影创作，在西方国家比较发达（其产生的社会原因和审美价值，我将在关于风格一节中探讨），其代表人物有美国菲·哈尔斯曼，他是一位导演派摄影艺术家。他认为：

“产生新构思的方法有二种。一种是将得到的主题，经分析、辩论、探讨后才确定构思；另一种是靠某一瞬间闪现出来的。这是在我们潜在意识中存在某种创见所不知的重要因素，受到某种因素的刺激而加以具体化了。”“当我们发表创见或产生独创性的观念时，起着最主要作用的却是潜在意识。”^① 他拍摄的《原子时代的达里》和《红粉骷髅》，都表现了西班牙现代主义画家达里在他潜意识中留存的非常态印象（幻觉）。前一幅作品中，作者把达里的现代性和科学的现代观念（当时正处 40 年代，人们发现原子内部构造，不管中子、电子……都在运动旋转中）硬组合在一起，于是摄影家组织场面，在画家、画架、椅子、泼水和家猫都悬于半空时抓拍，画室里的一切，似乎同原子核内部一样都处在运动状态（图 4—24）。后一幅作品中揭示画家的性意识，画面右部有 7 个裸女正挑逗着画家的情欲，但再看一眼，她们组合在一起又是白骨骷髅，是死亡的象征，用我们中国的习惯说法是化作美女的白骨精。画家达里在裸女前苦闷、困惑，纵欲的恐惧笼罩着他心头。非理性想象如同梦境一般，它不能如实再现生活外观，但有时也能多少折射出被表现对象的内在真实，让人玄鉴（即从深层次上审视）领略生活。如哈尔斯曼镜头中的画家达里，至少做到了形不似神魂似。

尽管非理性想象不能成为现实主义创作的指导思想，它有时会产生负面影响（如艺术家过分迷信自我感觉，会不认真研究客观世界，产生出歪曲生活的作品），但其活跃的开拓思维和大胆的创新手法等却是可以借鉴参考的，有利于我们更新摄影构思和表达语言，使理性的意念和主题获得多样化的表现。如前苏联作品

① 引自哈尔斯曼《论摄影意念的产生》一书。

《生活的烙印》(作者佚名,图4—25),作者将贫脊龟裂的土地来取代老农脸上的皮肤皱纹,不仅视觉效果新奇,而且加强了作品的思想深度。辛勤一生的劳动农民既如大地一样伟大无私,养育了千千万万人民;又与大地一样默默无闻,奉献一切之后,自己一无所有。

摄影家对生活素材经过提炼和想象加工,其根本目的是:完成从“眼中之竹”到“胸有成竹”的飞跃,为美的创造奠定基础。怎样才算基本做到成竹在胸呢?这里不妨借用小说《麦迪逊桥》(又译《廊桥遗梦》)中那位摄影家罗伯特·金凯的一段自白:“我照相不是按原样拍摄,我总是设法把它变成某种反映我个人的意识、我的精神的东西。我设法从形象中找到诗。”在客观世界中找到了自我、投入了自我,心中诗情涌起,这时,作品就已孕育在摄影家的头脑中了。

三 美的创造和加工

经过选择、提炼、想象等,艺术构思虽已趋成熟,但它还只是艺术家头脑中的意象、心灵中的“胎儿”。审美创造的最终目标是构筑可供读者、观众欣赏的作品,因此必须把心灵中的“胎儿”,转化为可以为感官所知觉、感应和触及的物化“婴儿”。这样艺术创作便进入了第三个阶段:进行美的创造和加工,让作品问世。

从构思到完成作品,也就是把“胸中之竹”转化呈现为“手中之竹”。这种转化,不光需要传达心灵构思的艺术技巧和专业基本功,同时必须具备艺术家良好的心理素质和思维方式。这同运动员上场比赛有点相似,要想夺冠军,既离不了高水平的技术,同时要有头脑和调整心态。摄影家在完成作品时应抱有什么心态?以什么样的思维方式来完成作品呢?

1. 法无定法，既有又无。郑板桥在他题跋中说：“落笔倏作变相，手之竹又不是胸中之竹也。”这话是很有道理的，任何艺术（包括摄影在内）既不可能是生活存在的摹写，也不会是构思意象的直演，总是要作某些修正和提高了，尤其在摄影创作时，更要辩证地看待“胸有成竹”。

摄影家进入创作，其最佳的心理状态应是：既胸有成竹，又胸无成竹。此话初听自相矛盾，实际上讲的是构思不等于最后成品，或倒过来说，笔下的作品不能完全与心里所想的一模一样。首先，摄影必须有酝酿和思考，明确拍什么？怎样去拍？这就是“胸有成竹”；但又不必把画面上每个细节、每处布局……都想得那么精确、具体，这又是相对的、局部的“胸无成竹”。文人写诗作画提倡：“每乘兴得意而作，则万事俱忘”^①和“应从法求无法”^②，说的也是这个意思。为什么既要有又得无呢？有了创作总的构思和意图，可确保摄影家事先深入研究题材，作好心理准备，拍摄时不转向、不仓促应付；但如果把构思和酝酿规定得过于死板，创作就可能僵化。那样，在实际拍摄时对新出现生动活泼的情况，反而会视而不见，对构思中不合实情的地方又不敢变动手法，结果很容易顾此失彼，左右为难，弄得一无所获。

这种“既有又无”的创作心理，对摄影尤为重要。这是因为摄影的主要工作方法是现场发现、抓取，不可能削足适履，让客观世界事事、处处都来适应摄影家的主观构思。聪明的摄影家在创作中，既不放弃艺术构思的原则性，又在具体细节和表现形式上讲究灵活性。郑鸣的《望长城内外》（图4--26）就是靠灵活机

① 引自郭熙、郭思《林泉高致》。

② 林泉之论书法，引自《战地增刊》1978年第一期。

图 4—26 望长城内外

郑鸣 摄

动获得成功的。作者当时是《中国青年报》记者，在拍摄英女皇访华这样重大外事活动时他不能像新华社、《人民日报》记者那样靠近被摄者。英女皇登长城时，他被阻隔在十多米之远，深为达不到预先的构想而着急，其他不少记者也都认为无法拍摄而收起了相机。但作者后来急中生智，追求的主题不变，手法作了机动，改用长焦镜头专拍女皇和她丈夫爱德华亲王的近景、特写，用他们的脸部吃惊、出神的表情，来反映中国的进步昌盛，引起了世人的震动。

2. 厚积薄发、当机立断。我们在阐述艺术创作过程中分为“眼中”、“胸中”和“手中”三个阶段，而且中间也有一过渡时间，这是一般艺术的共性。在摄影创作中这三个过程有其特殊动作方式，有的与一般文学和绘画一样，阶段分明，酝酿反复时间很长；

有的则在刹那间就走完了全过程，从发现题材，思考立意到确立表现形式可能只用了几秒钟，甚至几分之一秒的时间。这就常常引起有些人误会，认为摄影是一种碰大运的艺术创作，好比“瞎猫碰到死耗子”一样，用不着认真深入生活，也无需仔细思考和推敲表现手法，凭直觉和灵感就可以了。

从不少摄影拍摄实际情况看（尤其是纪实抓拍的作品），的确与机遇、巧合有关，是偶然取得的成果。有的连摄影家本人也不一定说清自己是怎样想的。其实，这种偶然性中包含着必然性，摄影的成功并不是只在最后按快门的功夫上，而是决取于摄影家以长期多方面的积累和研究，机遇来到他之所以决定拍还是不拍，并在瞬息间决定如何拍？就是他全部美学追求、文化修养和专业基本功的综合反应。这种情况，就像打猎一样，目标一出现猎人就“本能”地、“下意识”地知道该怎么样打枪、怎么抢占地形，甚至不用瞄准就击中猎物。猎人的本领当然不可能靠临场碰巧，而是得益于多年的训练积累起来的经验。所以有位外国摄影家提起自己成名之作时讲了很幽默的话：“事实上这张照片花了 37 年（当时他的年龄）加 1/60 秒的时间拍成的”（布里安·格里芬语）。

周恩来同志曾精辟地总结文艺创作和生活底蕴的关系：“作品的产生，可以是偶然得之，但是这种偶然得之是建筑在长期积累和修养基础上的”^①。归纳起来即：“厚积薄发”，我们摄影工作者就要从“厚积”和“薄发”这两方面提高自己的审美创造力。

厚积，就是深入生活，从时代洪流中获得创作激情，提高认

^① 引自《周恩来论文艺》。

识水平。同时从政治、哲学、文化和其他艺术方面吸取知识营养。只有内在修养成熟、经验丰富了，才能在偶然的机遇中爆发出必然的反应。正如你是一桶油，碰到火就必然燃烧；反之你平时不努力还是一桶水，碰到火也就灭了。厚积，是争取摄影创作成功的内因。“薄发”就是要抓住瞬息即逝的机遇，讲究快速反应，脑快手快。因为摄影创作，它的主流产品靠现场纪实，不能像文学、绘画可当“事后诸葛亮”，当时没看清、没重视的题材事后再反思，重新酝酿。摄影创作时常会碰到这种难得的机遇，“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处”，如错失良机后悔一生，再也追不回那个关键瞬间、那个关键人物和场面。所以摄影家在自己灵感来到直觉冲动时，即使理性思考还不成熟，说不出头绪，应宁可浪费胶片，也不要浪费瞬间。

新华社有一位记者曾说起他拍中国女排五连冠卫冕成功的照片。当女排奋战结束退场时，大家都以为没有什么可拍收起了相机，他突然看到女运动员在一边相互拥抱祝贺，抱头痛哭。他当时受到情绪冲击不由自主地冲了过去，拍下了这感人肺腑的场面。画面中既有胜利的喜悦，也有拼搏的艰辛，鲜花笑语和汗水泪珠的交响震撼人心。这一幅照片的成功，当然与作者平时对女排了解和热爱有关，但根本的一条，还因为记者能当机立断，快速行动，这是作为摄影家必不可少的心理素质。

我始终认为，图片摄影家的创作难度很大，他需要较高的修养和特殊的心理素质。至少他的工作量比影视剧摄影师更多，影视剧摄影师是由别人编写好剧本或大纲，由演员主动配合演出，又有灯光师帮他改善现场照明状况……可以集中精力，从容地只管摄影单方面创作。而图片摄影家实际是多面手，即是“编剧”，又是“导演”、“照明”、“美工师”……所以应该尽量具备全方位的修养和摄影特殊需要的思维方式以及快速心理反应。根据摄影艺

术的涉及的题材、酝酿构思方式及制作拍摄的手法，图片摄影家应在内外修养上具有：记者的嗅觉、文学家的思辨、诗人的激情、画家的目光、冒险家的勇敢和猎人的敏捷。当然，他首先还应该是个精通专业的摄影家。

3. 排除杂念，痴情投入。艺术创作是建设精神文明的劳动。艺术家以什么样的心境投入创作，直接影响作品的格调和档次，因此，要当一个严肃的、有时代使命感的摄影家应全身心地考虑作品的审美价值和艺术质量。

艺术作品当然附有商品属性，能赚钱；艺术作品也能给人带来荣誉、奖杯，扬名四海，但艺术家不能把这些眼前利益看得过重，或视为第一目标。我国摄影界的确存在着一些浮躁情绪，有些作者成为稿酬和奖牌的奴隶，不是研究艺术、探讨作品如何更好地为人民服务，而是揣摸商业行情、评委会的口味，奔波于各种赛事、降格以求出版商的喜欢……常此以往必然会破坏艺术创造的真诚，以应景应时之作取代真正反映生活、宣泄真情实感的艺术品。20 世纪初，俄罗斯伟大戏剧家史坦尼斯拉夫斯基在教育培养演员时有句名言：“要爱心中的艺术，而不要爱艺术中的自己”，这句话对摄影家净化灵魂，不受物欲私利干扰，至今仍有教益。

鲁迅先生在《读书杂谈》一文中也谈了艺术家的创作心态问题。艺术家爱的是艺术本身，应痴情于艺术劳动本身，而不是最终的结果。他在文章中以赌钱汉来类比，一般赌徒并不是想靠赌来发财赢钱，要的是赌博时的刺激和紧张，获得情感宣泄。艺术家也有类似心理，常把艺术创作过程视为一种精神享受，在探索实践过程得到情感满足。至于最后自己能得到什么报酬是次要的问题。如果，摄影家真能在艰苦的摄影工作中尝到甜头，在烦神的艺术探索中痴情着迷，淡忘了名利，那么他的心境就摆正得差

不多了。

影响摄影艺术发展的另一个心理障碍，是摄影者自身的因循守旧，尤其是在初学者中有不少人，盲目迷信前人古人，拘泥于技术教条，缺乏独创意识和自信心。在中国摄影界有个怪现象，名家大腕拍了什么，获奖作品拍了什么，随之就有一大批摹仿之作，如云南傣女泼水、西藏喇嘛诵经、长城日出、黄山云海、漓江竹筏……几十年来经久不衰，许多人乐此不疲。其实，每个摄影者的家乡、自己工作的单位都有艺术宝藏，关键要有自信，要敢于闯出自己的新路子。

艺术贵在真诚，艺术贵在独创，只有摄影家在创作心理和思维方式上真正树立这两个信念，摄影艺术才能谈得上飞跃，更上一层楼。

【思考题】

1. 摄影艺术家对客观世界有哪三类审美把握？每类各有什么特色？
2. 试论摄影创作过程中“眼中之竹”、“胸有成竹”、“手下之竹”三个阶段，它们相互有何联系，又有什么不同？
3. 为什么说想象是艺术（包括摄影）创作最重要的本领？摄影家是如何发挥想象、推动创作的？

第五章 艺术美的 统一性和复杂性

每一代的美都是，而且也应该是为那一代而存在……当美与那一代一同消逝的时候，再下一代就将会有它自己的美、新的美，谁也不会有所抱怨的。^①

——（俄）车尔尼雪夫斯基

艺术美是自然美和社会美的集中表现，它把“人的本质力量”转化为物态形式（作品）。这是从理论上概括艺术美的基本属性。我们作为摄影艺术家还应该让理论联系实践，弄清艺术美具体落实在作品中该有什么样式和境界呢？有没有规律可循呢？深入研究这个课题，对我们准确地把握美和提高作品质量是大有益处的。

^① 引自《生活与美学》

第一节 艺术美有相对的统一性

美是复杂的。正如我们在第二章中指出的：它是人在实践中印证、观照自身本质力量的产物，包含着主客观双重因素。正由于主观因素介入，尤其是同社会政治和经济利益发生联系后，不少人认为艺术美无客观标准，一人一种观点、一个流派一种主张，千秋功过只能留待历史和后人来评说。

诚然，艺术作品的美无法像自然科学、体育比赛一样可以制定出具体的定量、定级。但它也不是随心所欲的东西，毕竟可以参照一定的客观存在，参照作品的社会效果，来考察它对人类的共同利益和历史进程产生什么积极作用。所以在总的发展倾向、宏观趋势上还是有个是非高低之分。

美是人的本质力量的对象化。人之所以产生美感，就是由于自己实现和观照到：人的才能、智慧、毅力，以及道德、情操对历史前进产生推动作用，给大多数人民带来了物质利益和精神享受。人与野生动物不一样，不是孤立生存的生命体，而是在共同的社会实践中结成群体集团，如为了推翻剥削制度，工农大众组成革命政党；再如为保护全球生态环境及克服灾情破坏，全世界各国人民云集在联合国旗帜下统一行动。共同的利害、共同的社会实践必然产生共同的美感，也就产生审美共识。这里不仅是指同一阶级、同一民族的审美共识，而且也包括全人类在特定范围内相对统一的审美追求、求同存异的审美标准。不承认人类有相对统一的审美共识，把艺术美完全归结于艺术家个人随心所欲的创造或某个权威所需要的政治宣传，艺术作品就可能脱离人民大众，背离反映“人的本质力量”宗旨。

那么，人类相对统一的审美共识主要有哪些呢？

（一）真善美的和谐一致。艺术作品美还是不美首先与内容有关。它涉及：是否揭示了客观世界的真实和规律（求真）？是否发挥了有益于社会精神文明的功利作用（行善）？是否给欣赏者带来了审美愉悦（扬美）？同时应该强调的是，这三方面不是孤立的各司其职，而是在审美的形式下有机地结合成整体。所以：

1. 艺术品中的真实性不同于哲学、自然科学中的真实性。艺术真实，是美的真实，在内容表现上服从于美的需要。只要从本质和趋势上符合客观规律，可以不拘泥客观原形。马克思在谈到法国作家巴尔扎克《人间喜剧》系列小说的伟大成就时，说了两条看法，一是承认他作品的真实性和认识作用，“给我们提供了一部法国‘社会’特别是巴黎‘上流社会’的卓越的现实主义历史”^①；二是指出巴尔扎克不是直接描写历史，是“用诗情画意的镜子反映了整整一个时代”^②。马克思主义美学提倡真与美的统一，光真不美不是艺术，光美不真是欺骗，两者都违背人民群众的审美欲望。

在艺术中强调真善美的统一，还有一层意思是用美与善的尺度来规范艺术作品的格调和境界，科学和艺术都要揭示客观存在和其运动规律，应该说表现什么并没有禁区，但如何表现？艺术和科学的求真方式有所不同。例如表现男女恋爱结婚，医学科学可以直露地从人生殖发育和性行为来揭示这人生奥秘；艺术就不应用纯生理的角度反映客观真实，纯生理行为的描述不仅无法真实表现人的崇高内心世界，而且容易挑逗和刺激卑下的感官欲望，

① 引自《致玛·哈克奈斯》。

② 引自弗·梅林《马克思传》第623页。

有损于欣赏者的身心健康。

摄影艺术具有逼真的纪实功能，我们在揭示世界真相的同时，一定不要忘记给人民带来善与美（当然不是表面的时髦和摩登），表现出艺术高尚的境界。

2. 艺术的功利价值不同于哲学、自然科学的认识作用和教育作用。艺术它有扩大欣赏者知识、提高广大群众认识和觉悟的巨大作用，但它不是讲课，更不是训词。艺术是通过审美来发挥上述功利作用的，追求的是“潜移默化”的方式，“陶冶情操”的效果，因此应提倡美与善的统一。

中国传统文化讲究“文以载道”，艺术品当然应提倡思想性，继承“载道”的优良传统。但中国传统文化还有一句话，艺术还要“寓教于乐”，两者结合起来才符合人民群众的审美习惯。中国摄影界自80年代以来在肃清极“左”思潮流毒方面取得长足的进步，公式化、标语口号式的宣传品少了，但思想性与艺术性出色结合的精品也不多。有的作品在华丽的形式下没有多少发人深思或动人心弦的内容；有的还是只靠题材重大、配合形势及时取胜，表现手法缺乏艺术魅力。

（二）在艺术处理上内容和形式的和谐。在艺术中美要素分为两种：一是内容、二是形式，两者是不可分割的有机组合体。没有深刻的内容，作品就是失去灵魂的躯壳；没有优美的形式，就像扒皮开膛的人体剖面，虽有认识价值，但很难使人留下美的印象。只有内容和形式和谐一致，形式为内容服务时，才会使人感到美的愉悦、美的价值，这一点也是绝大多数人共同的审美要求。有的作品你可以不同意它的内容，或不喜欢它的表现手法，但在作品中它们的内容和手法是配套的话，我们就不能不承认它在艺术上是完整、美妙的。

例如：长城、故宫都是皇权和国家机器的象征，是月无数白

骨和血汗建造成的，因此当年农民起义（如明朝李自成）都要捣毁和焚烧它们。但时过境迁，皇帝与农民起义均已成为历史，当代人与皇帝没有直接利害冲突，站在文化角度再来审视长城和故宫，确实它们的建筑造型和皇权的威严、国家的庄重非常吻合。因而长城和故宫的建筑艺术将名垂青史，百世流芳。

摄影作品也是这样。例如加拿大摄影家尤·卡体的《愤怒的英国人》（丘吉尔首相）和美国摄影家哈尔斯曼的《原子时代的达里》都是赢得众家首肯的传世杰作。其中重要原因之一是，各自的表现形式定位适宜，与被摄人物的身份、个性十分贴切。可以设想，假如拍摄丘吉尔首相采用哈尔斯曼的怪诞的超现实主义手法；而拍摄现代派画坛怪才达里却采用传统古朴的画意造型，两者错位表现一定令人百思不解。

（三）适宜激发生命创造和生理快感的形式感。在美学论著中，不少人认为艺术美中包含相对独立的形式美，有一种可与内容脱离或没有主题，但可供人欣赏的形式美。如诗词的韵律、音乐的节奏、绘画的色调、舞蹈的造型；当然也包括摄影的光影等。这些也都是适合于人类共享的艺术美。

我认为这些形式美，所以能超阶级、超民族和超历史时空为人类共同承认、共同享用，与其说它具有相对独立性，不如说由于它们能激发人的生命创造和满足于人健康的生理快感。例如，冰上芭蕾、空中飞人之类表演并没有复杂的情节，也没有深刻的内涵，演员以速度、惊险、造型和高难度的动作打动人心，他身上表现出的青春活力，能点燃欣赏者的生命火花。摄影花卉、海浪、彩云等纯自然景观，画面的构成形态：色彩、节奏、动势和气韵也有一种可与人相通的灵性，使读者在视觉上产生愉悦（快感），继而引起情感共振。

艺术美感大约有从低至高三个层次，首先是感官的生理感受，

产生情绪的愉快和振奋；其二情与理的升华，陶冶情操，净化灵魂；最后是确证人的本质力量，激发改造世界的创造欲和进取心。初级阶段的欣赏快感，是与人感受器官的生理承受力和心理反应有关。如舞蹈的节拍、速度、动作的强弱同人的呼吸、心律和肌肉劳累有关，两者调节适宜，便能情投意合产生快感；再如运用摄影的各种造型元素（光影、影调反差、空间透视、色彩基调、画面构成等），每当能够同眼睛视网膜的生理机能相适应，欣赏者就能愉快接受。艺术美感的后两个层次是受每个人的世界观、政治立场和文化观念等所左右，可能在阶级之间、民族之间、人与人之间难以沟通一致，但对于第一层次的感官直觉反应，应该说人与人的差别不会太大。

对艺术美产生低层次的生理、心理反应总的来说，就是合不合人的基本欣赏口味和人性的本能要求。这种情况与品尝菜肴食品有点类似，什么能吃？什么顺口好吃？什么又不能吃？世界各国人民尽管各有爱好，但仍有很多相通的地方。我们要创造艺术美就要弄清楚人在感官享受的基本趋向和合理需要，决不能对着干，把令人厌恶的内容，难以承受的表现形式塞给读者、观众。

低层次的感官美感，并不等于低级的审美格调。它只是美感的起点（第一台阶），要攀登高楼步入高雅的艺术殿堂，总得从第一台阶开始起步。所以我们不能轻视研究和创作激发生命创造、生理快感的形式美，一是可以它们与内容结合，奔向更高的审美境界；二是即使作品无多少深刻或积极的内容，它也有一定审美价值，这也就是人们常说的：相对独立的艺术性。例如不少摄影家常以古诗“大漠孤烟直”、“长河落日圆”为题拍摄风光，这里除了苍凉的感伤外，更使人玩味的是造型上“单一中求变化、对比中求和谐。”画面中，大漠平坦，是比较单板的，而从中升起一

缕孤烟，曲折的云烟突破大漠平面，画面顿时活了。长河是蜿蜒的曲线，落日是敦实的圆块，线与面互为对比、互为补充，画面活泼变化，又不失力度和分量。这种造型处理很像音乐，以声响、音色、节奏和韵律的不同组合、变化，给欣赏者带来美的愉悦。

第二节 艺术美的常规表现形态

生活是丰富多彩、充满喜怒哀乐的，所以艺术美也有千姿百态的表现形态。综合概述主要的常规形态有四类：幽雅（阴柔之美）、壮丽（阳刚之美）、崇高（悲剧之美）和诙谐（滑稽之美）。摄影以自己特有的表现语言和造型技巧，能充分强烈地营造这些动人心弦、感人肺腑的艺术形态。

一 幽雅（阴柔之美）

幽雅，它是一种静态美、柔和的美，作品呈现出素雅、秀丽、优美的风貌，常用在表现缠绵的爱情、雾中之花、水中倒影、恬静的田园风光和温文尔雅的人物。

黄翔的《雨后黄山》、陈复礼的《漓江晨渡》、邵家业的《霜天水生烟》、杨恩璞的《春雨》（彩图 21）以及郭良荣的婚纱照《旭日》、殷孟珍的《风雨同舟》（金婚纪念）等均属此种类型。此类作品在艺术处理上追求和谐、均衡、统一、淡泊，避免强烈的视觉刺激，以优美的形、温柔的色和宽松的构图吸引欣赏者，使人心旷神怡，自然而然地沉浸在美的醇酒之中。

二 壮丽（阳刚之美）

如果说阴柔之美，是“小桥流水人家”、“晓风残月”；那

么阳刚之美，就是“大江东去浪淘尽”、是“旭日霞光”。壮丽是一种“动态”美、豪放的美，作品呈现出多彩、刚烈、富有张力的风貌，常用来表现斗争激烈的社会冲突、旷野的自然奇观及惊天动地的英雄伟业等。本书前面列举过的《东方红》（袁毅平摄）、《升》（周顺斌摄）、《白求恩大夫》（吴印咸摄）、《斗争地主》（齐观山摄），以及美国摄影家安·亚当斯拍摄的西部山岳风光等，都是洋溢着人本质力量的斗争性、坚韧性和开拓性。

赞美壮丽的作品，在艺术处理上一般追求强烈的反差、鲜明的跌宕和不拘一格的夸张，努力营造令人叹为观止的视觉效果。欣赏这类作品往往有两步心理反应：一是大吃一惊，甚至吓了一跳，被伟业、奇观或新闻所震撼；二是转入钦佩或反思，受到鼓舞和鞭策。因此，欣赏阳刚之美思考重于愉悦，总是要伴随一定的理性活动。

三 崇高（悲剧之美）

美学上的“悲剧”是个广义的概念，既包含又不同于戏剧范畴内的悲剧含义。它不只是指描写痛苦、死亡和掉泪，还有更高的目标。即：通过好人受难（死亡、委屈、艰辛），或有价值的东西受挫被毁，闪烁出真理的光辉、理想的崇高。肉体可能被消灭，但其理想、斗志、精神却化为美的形象，永远留在广大人民心中。如希腊神话中的盗火者普罗米修斯，小说《牛虻》的革命志士列瓦莱士，《红岩》中的共产党员江姐、许云峰等。描写社会主义时代现实生活也可以产生具有悲剧美的形象，如小说《人到中年》中的陆文婷大夫，摄影作品《上访者》（李晓斌摄）和《痛定思痛》（吴学华摄，图5—1）。

《上访者》拍摄的是“文化大革命”后遗症，一个基层干部被

极“左”路线错打成“牛鬼蛇神”，背着行李来北京申诉上访，这是中国社会主义曲折发展的一幕历史悲剧。《痛定思痛》叙述的是人生悲剧，一个农民误入歧途，沾染赌钱的恶习，一而再、再而三难以自拔，最后输断右臂，造成终身残废。

描写悲剧题材催人泪下，并不等于作品就有了悲剧美。应该从以下几方面向高境界努力，才能从悲中升

图 5—1 痛定思痛 吴学华 摄 华产生出美：

1. 塑造崇高的形象，净化欣赏者的灵魂。《上访者》中的那个基层干部，他虽体单力薄、衣衫槛褛，并有一定历史局限性（如身上还戴着个人崇拜的纪念章和装着红宝书），但仍不愧是压不服的好汉，目光坚定，昂首寻找着光明和希望。沧海横流，方显英雄本色，他的身上蕴含着中华民族勇于反抗的韧性。有了这种崇高感，欣赏者才会引起强烈的感情反应和道德震撼，从而进行自我对照，拷问灵魂。

2. 分清是非善恶，从悲痛中预见光明。悲剧总要反映生活的不幸、正面人物的痛苦，但对悲惨只作纯自然的展览是引不起美感的，只有通过作品来表达作者的审美评价，伸张正义、鞭挞丑恶，欣赏者才能走出悲哀，预见光明，获得力量。《痛定思痛》中赌钱汉的自残行为称不上英雄业绩，但也有振聋发聩的警世作用，为告别沉沦的昨天，迎接美好的明天，画中被摄者付出如此沉重

的代价，可悲、可壮，也可赞叹！作品通过家庭悲剧，呐喊和呼唤美的觉醒、道德的回归。

悲剧是人的社会实践暂遭挫折，一时丑压倒美的历史倒错现象。它作为审美对象，处理不当可能使人悲悲切切，消极低沉，看不到美好的前景。悲剧引起人们掉泪、同情是无可指责的，关键是还要让欣赏者的感动上升到义愤，产生向丑恶、落后和黑暗现象开火的社会责任感。这样作品才有较高的审美价值。

四 诙谐（滑稽之美）

诙谐、滑稽都是引人发笑的审美效应，在美学上称为喜剧形态。笑是观赏喜剧的反应，喜剧的本质是什么呢？鲁迅说得十分精辟：“悲剧将人生有价值的东西毁灭给人看，喜剧将那无价值的撕破给人看。”^①生活中一些已经腐朽落后、不合理、无能和众人讨厌的现象常常还装模作样招摇欺世，一旦点破，它们一钱不值，成为过街老鼠，可恨又可笑。喜剧也反映生活中的丑，但与悲剧不一样，它不给人带来慷慨激昂的义愤和沉重的精神压力，而是轻松愉快的嬉笑、尖锐深刻的幽默，让欣赏者在嘲弄、讽刺、调侃中得到审美享受。恩格斯曾说：“幽默是工人阶级自信的表现。”的确这样，艺术家之所以抱有乐观的情绪，含笑地同丑斗争，揭露腐朽落后，说明他已清楚看到历史规律，胜券在握，藐视被揭露、讽刺的对方。

诙谐，是用来揭露丑恶和善意批评落后现象的巧妙手法。当然，摄影不如漫画、相声，可以放开手脚大胆虚构，但在幽默上也是有所作为的。如《512|34||》（金伯宏摄，图5—2）标题上的音乐简

^① 引自《坟·再论雷峰塔的倒掉》。

谱是指老大、老二……直至老五，一家五子拖累生活的尴尬状，善意地批评无计划生育带来的恶果。《嫁不出的姑娘》（佟伟元摄）拍摄年关临近，街头出售裸女、泳装女挂历的萧条场面，卖画人穿着棉衣、缩着脖子与画中赤条条的少女一起挨冻，本想发财捞一把，却门可罗雀落得一场空，作品尖刻地嘲讽纯商业化的不良艺术倾向。《懒猫》（王德武摄）以寓言的方法讽刺官僚主义的工作作风。画面拍的是一只养尊处优的肥猫躺在文件堆上睡大觉。中国有句老话“黑猫、白猫，逮到耗子就是好猫”，而这只猫饱食终日，无所作为（《中国摄影报》1987年10月22日）。

幽默与诙谐，也常用来表现生活趣事，这些作品不一定有太深刻的社会意义，但让人忍俊不禁，捧腹大笑，表现人的机智、乐观和才气，它也能发挥有助于人身心健康的娱乐作用。如美国的幽默小品：《痒》（G·沃森路摄），画面上一个清洁工正刷洗巨型

广告牌。广告上是一个男士的难受的表情，他原是洛杉矶保险宣传画的一部分，表示由于没有参加保险后悔莫及。清洁工的刷子与男士难受的表情巧合在一起，产生了意外的错觉：仿佛是清洁工正在刷洗那男士的鼻子，使他奇痒难当。再如《今古奇观》（杨建正摄，图5—3）和《枪口》（乐涛摄，图5—4）也都用巧合法来制造笑料。两位作者的立意巧妙，出

图5—3 今古奇观 杨建正 摄

人意料之外又合乎情理之中，表现出他们的机智和聪明。

以上我们介绍了幽雅、壮丽、崇高、诙谐四种常规的美学形态。现在有一种说法，认为壮丽（阳刚之美）是社会主义文艺第一位的美学形态。提出这种观点，其动机可能是好的，为弘扬时代精神提供理论根据，可是实际上有副作用，不宜于文艺百花齐放、多样化地发展。而且时

图5—4 枪口 乐涛 摄

代精神也并不是只在阳刚之美之中，同样可以在其他审美形态中体现出来。邓小平同志说：“雄伟和细腻，严肃和诙谐，抒情和哲理，只要使人们能够得到教育和启发，得到娱乐和享受，都应当在我们的文艺园地里占有自己的位置。”

第三节 艺术美的多样复杂性

美的常规形态虽然可区分为幽雅、壮丽、崇高和诙谐等，但现实生活的实际存在要比这更丰富多采，而且各种美的形态又是相互渗透、相互转化的，所以艺术家在进行美的创造时决不能局限常规的思路，应在艺术作品中表现出多样、复杂的美。英国思想家斯·培根说得好：“美是不能制定规范的，创造它的常是机遇，而不是公式。”

艺术美的多样复杂性主要表现在哪里呢？主要表现在以下几个方面的辩证关系上。

· · 功利与审美

在常规情况下，艺术品讲究真善统一，实用功利和审美效益是方向一致的，没有矛盾的。但在特定情况下，功利和审美不一定成正比，并非实用愈大，美学价值就愈大。记得我国美学家王朝闻讲过这样一个故事：解放前有个地主老财故作风雅收藏青铜器古董，后来让人参观却闹出了笑话。原来老地主把出土文物外壳上的铜锈全部刮净，并用砂纸打磨得光亮如新，结果这古董一下子^①就无

① 引自《邓小平文选》第182页。

历史沧桑感，失去了欣赏价值，大大贬值。问题出在老地主没有文化、没有美学修养，他头脑中把实用功利放在首位，不懂得青铜器流传到今天其品性已转化为观赏品、艺术品，所以他做了傻事，把古董整修如新，恢复成古代实用工具的原样。这个故事告诉我们：在艺术创作中要辩证地看待功利性，不要光图实用价值（尤其是眼前短效的实用），而破坏了长效（甚至永恒）的审美价值。

在摄影创作中我们也有过类似的教训。在“文化大革命”中出现的大批配合政治运动的应景照片，就是由于光图立竿见影的宣传功效而忽视艺术性，结果常常弄巧成拙。笔者也曾经拍过这类作品，拍摄医生下乡看病，非要打着红旗，举着标语不可。今天回头一看十分虚假，这种照片是没有生命力的。摄影艺术决不可能，也不应该脱离现实需要，不讲功利作用，但功利与审美的关系必须调节适当。有时加强艺术性，提高作品的审美价值，从实用的角度来看似乎不能对症下药，淡化了宣传作用，但实际上有潜移默化的持久作用。况且，摄影艺术与新闻摄影、实用摄影不同，肩负着传播美、创造美的特殊使命，一切思想内容都要从审美的角度来打动人心，都要用摄影造型的语言来表达传播，因此更应该倾斜于审美功效。

二 审丑和审美

艺术要追求美、表现美，但美的本质究竟是什么？我在第二章中已阐述了一个广义的观点：“美是人本质力量的对象化”，而不在于外表是否漂亮、完整、理想化。那么，丑能不能进入艺术表现范畴呢？

长期以来，艺术受古希腊唯美主义美学影响，把艺术表现的对象和弘扬的主题限制得很狭窄。如柏拉图就强调：“除掉颂神的

和赞美好人的诗歌以外，不准一切诗歌闯入国境。”十七八世纪欧洲文艺崛起古典主义思潮，崇高理性，歌颂英雄，描绘理想化的故事和偶像化的正面人物，作品主题高昂向上，始终给人赏心悦目的感官享受。应该承认，唯美主义、古典主义美学曾在艺术发展史起过积极作用，给人以光明理想，给人以正面教育。但随着时代的发展、阶级分化和不平等现象的发生，现实生活中充满矛盾和斗争。客观世界中，既有光明的、向上的、美的事物，又有黑暗的、倒退的、丑的事物，而且两者在对立冲突中并行发展，不可分割。很多（尤其是主张真实表现生活的）艺术家发现只反映光明理想和正面楷模，是不足以全面认识世界的。于是，关于文艺作品能不能把丑的、消极的东西纳入表现范围，就在美学论坛引起不断的争论。

我们是辩证唯物论者，既要承认和反映客观存在，又应对此作出实事求是的评说。只准歌颂光明，不准暴露黑暗；或只想暴露黑暗，不愿歌颂光明，都是片面的。同时，只是冷漠的、无倾向地再现客观的美丑，也是未完成艺术应有的审美职责。毛泽东同志说过：“一切危害人民群众的黑暗势力必须暴露之，一切人民群众的革命斗争必须歌颂之”^①，这个看法从表现内容上解决了如何对待美与丑的问题，本质丑恶的东西是可以成为艺术表现内容，但必须进行审美评价。

丑，除了反映反面事物的本质外，还表现在外部形态上，如肮脏的环境和服饰，发育畸形的人物面容和体态，衰亡、病态等，这些与艺术美是否相矛盾？可不可成为艺术描绘的对象？我们在本书关于“艺术美有相对统一性”章节中，强调了表现形式和被

① 引自《在延安文艺座谈会上的讲话》。

表现事物外形要有观赏快感（即审美愉悦），意思是指：在常规情况下，外表丑是不宜进入，或不宜原样进入艺术作品的。鲁迅先生曾说过：画家可以“画蛇、画鳄鱼、画果子壳、画字纸篓、画垃圾堆，但没有谁画毛毛虫、画癞头疮、画鼻涕、画大便”。

但在特定情况下，外表丑与内在美并不矛盾，甚至更有真实性和艺术感染力。如缺臂的维纳斯女神像就很美，千百年来人们曾设想给她装上双手，但结果完美并不如残缺的好。残缺，给欣赏者留下想象的空白，增补各自美的愿望。毛泽东同志写词描写革命根据地瑞金大柏地村的风光，其中有这样四句：“当年鏖战急，弹洞前村壁。装点此关山，今朝更好看。”战争后布满弹痕的断垣残壁，在革命家看来具有英雄主义的美，它象征着不屈的民族精神。再如法国作家雨果小说《巴黎圣母院》中有位敲钟怪人加西莫多，他其貌不扬，又驼背又跛足，但在关键时刻却冒死救出了吉卜赛女郎。与他相对照，那些神父、宪兵队长一个个道貌岸然，活像正人君子，实是一肚子男盗女娼。这些里外相悖的描写手法，不仅能丰富作品的表现色彩，增强观赏性、可读性，而且有利于深刻地反映生活的复杂性。从中也不难看出：美是复杂多变的，我们不能光从内外一致的同向角度表现美，还应该根据生活实情和艺术的需要，从内外相悖的逆向角度来深刻地揭示美。

鉴于对美的复杂性认识，不少摄影家也学会从美与丑辩证关系中表现生活。《屈居亚军》（刘占坤摄，图5—5）表现的是滑冰运动员壮志未酬失利的痛苦。如用美等于成功、辉煌这种习惯思维来考虑，一般摄影家就不会拍摄这个令人难堪的场面。但是作者透过现象看本质，不以胜负论英雄，拍下了我国运动员硬忍痛苦不服输的微妙表情，他们虽然不是冠军，但仍不愧是强者，志在攀登最高峰。成贵民拍摄的组照《唐山龙年地震反思》，选取了地震废墟的若干个局部角落，借用扭曲的钢筋、水泥梁柱组成半

图 5-5 屈居亚军

刘占坤 摄

抽象的构成，表达出“泣舞”、“抗争”、“生命”等。这里摄影家的加工真可谓点石成金，将无生命的废墟转化为富有情感的“雕像”，将丑陋不堪的碎砖断梁转化为精美的艺术语言。

从美学（Aesthetik）的原意来说，它是研究人类从感性形象和情感的角度来认识世界的一门学科，并没有只研究美的意思。之所以后来演变成排斥丑的狭义“美学”，一是由于受古希腊唯美独尊的思潮影响；二是与翻译用词有关，当初（Aesthetik）从德国传到中国，翻译为美学一词应该说很巧妙，但容易产生片面理解。

从美学的广义理解，审美和审丑的目的和价值是一致的，在艺术中它们都用来印证和观照人的本质力量，都可从形象和感情两方面把握客观世界的规律。两者只不过在切入角度、具体研究对象有所不同。正如罗丹说的：“在艺术中，有‘性格’的作品，

才算美的”。“所谓‘性格’，就是不管美的或丑的，某种自然景象的高度真实，甚至也可以叫做‘双重性的真实’，因为性格就是外部真实所表现于内在的真实。”^①

从美与丑本身来讲，也是辩证相对，并互相可以转变的。美，向俗过头发展就可能成为丑，如《傣族少女》（吴健骅摄，彩图22）就是媚俗的一例，被摄的少女长得尚俊俏，服饰和背景也很美丽，但作者不恰当地刻意美化，结果令人反感。原因出在内容和形式的大错位，明明表现的是傣族挑担劳动者，作者却把城市公关小姐的娇嫩美硬塞进画面（如浓妆的脸，涂红指甲的手，烫卷的头发等）必然产生格格不入的别扭。反之，丑向拙、雅努力也能过渡为美。如生活中的猴和猪长得又丑又脏，如实摹仿，是无法登台演出的。但用变形脸谱塑造的孙悟空和猪八戒就非常可爱。可见，生活中丑的东西，经艺术加工也能产生极高的审美价值。难怪古人云：“怪石以丑为美，丑到极处，便是美到极处。”^②

摄影是面向现实、直接接触社会矛盾的艺术，生活中有光明面，也有不尽人意甚至消极、黑暗现象（如腐败、犯罪等）。有社会责任感的摄影家是不会忘记歌颂光明、用摄影作品来鼓舞人心；同样也不会回避现实、揭露消极阴暗的东西，为民除害。但揭露阴暗，不能简单地展览丑恶，更不能抱着幸灾乐祸的心理猎奇丑恶。首先应该掌握正负面传媒信息的宏观比例，整体上不能造成“邪不压正”的错觉，使人对社会前途丧失信心。其二，反映落后、揭露阴暗，在表现形式上也要讲究艺术加工，不能拍成罪证档案照片，在感官上玷污欣赏者的目光，在心理上留下恶心的阴影。尤

① 引自《罗丹论艺术》。

② 引自（清）刘熙载《艺概·书概》。

其是属艺术范畴内的批判性作品，更应该保持审美品格。美国“关心人摄影”的先驱者尤金·史密斯拍摄的《烟城——芝加哥大气污染》、《日本水俣病》和《西班牙山村》，不仅题材尖锐、大胆针砭时弊，而且在摄影造型上也属上乘之作，既讲究又不人为雕琢，可堪称为纪实摄影的典范。

三 模糊与精确

艺术如何正确地反映生活？一般地说如实准确的描写，比笼统、模糊的印象更接近真实。但有时也并非如此，如国画的工笔画在外形上能较逼真地再现事物原形，要是画得过分匠气，在神韵气质上就不如“不求形似”的写意画。别看写意画中泼墨挥毫的造型与原景物相距甚远，它不但不失“真”（性格的真，神情的真），而且能更深刻地反映事物的灵魂。我们在生活中识别事物也有类似经验，如碰见一个几十年未见的同学，我们头脑里储存的外形是与眼前他的样子有很大差别，从物理的尺度、重量来看，他胖了和长高了，已完全变形。但我们还是能认出他来，这是因为他的神韵、气质没有变，与我们模糊的印象相吻合。

模糊，并不是含糊，更不是稀里糊涂。与模糊数学的“模糊”一样，是从整体上、规律上、内在本质上更准确地把握、判断客观事物。摄影是逼真纪实的艺术，做到精确是它的特长，但这个优点在某些时候会造成“写形失魂”的偏差。具体表现在：（1）形真神灭。拍人物外形酷似，但没有个性和感情，走了神。拍摄风光只交代了环境存在，没有意境、没有情趣。（2）抓细丢整。只注意微观表象、具体事例，停留在就事论事的水平上，忘记以小见大，从整体上概括内在本质，透视时代动向。所以必要时，摄影家应在模糊写意上做些文章。

《春潮》（于富华摄，图5—6）为了渲染春节庙会的热烈气氛，

作者不满足清晰实录现场的一般性画面，采用魔幻滤光器把画面四周拍成旋转形弧线造型，增加了作品的动感和张力，使人看了仿佛感到：那围观群众如涌动的春潮，欣喜若狂地迎接着新年。这里摄影家使用变形写意的手法，变静为动，夸张了现场的欢庆情绪。

《时装》（美国B·罗斯摄，图5—7）也是一幅化静为动的写意作品。模特儿在当时只做了一个固定、静态造型，作者采用闪光灯连续频闪、相机逆向滑动作长时间感光，结果使画中人增添了模糊拖影，顿时活了起来，呈现出热情、奔放和潇洒的风采。反之，如果画面只是精确重现女模特儿的固定动作，肯定使人感到索然无味。

模糊写意不只是艺术技巧问题，在摄影上还体现在如何取材、如何来表达主题？常规摄影深受传统文艺（如情节性绘画）影响，在构架画面时一般都追求叙事完整，强调场景具体，主体鲜明，这当然也是反映生活、体现作者思想倾向和感情归宿的一种方式。但世界上还有一些事物“只能意会，难以言传”，如时代脉搏、民族风格、山的魂魄、海的灵性以及人的内在气质、神韵，如用十分具体完整的情节和过分明确的表达方式，有可能使人把观赏的注意力局限在微观，把作品看成某地、某事和某人的一般报道。因而，聪明的摄影家就常常运用抽象的造型元素来模糊情节、淡化细节。《向往》（毛肖燕、肖岑摄，彩图23）中对称的红三角色块就是非具象造型，它给人以多种想象，既可以理解为故宫城门，象征着中国冲出封闭，走向开放；也可以假设为红旗林立，中国坚持社会主义方向不变。当然也可以想象为节日、新婚……画面中央那昂首仰天的女青年在红色块前究竟在干什么？模糊不清。但这恰恰是作者的意图所在，他不想叙事，只求揭示女青年的内心世界。作者有意用对称红色块在画面中央形成一个几何夹角，下

窄上宽犹如火山喷发冲天的爆炸状，很有向上突进的力度，隐喻象征着女青年对美好未来的热烈追求。

此外，摄影家也常以多义性的场面来模糊情节，让人从多种信息量中综合了解被摄体（大至时代、城市、战争，小至一个具体人或景）的宏观特征。如《空间》（王文澜摄，图5—8），既反映了中国经济改革、市场化的历史步伐，也透视了人口的隐患。

艺术揭示生活本质和反映客观真实，无非通过表现外部特征和内在魂魄两个途径来完成。一般情况是由表及里，以形写神，以精确地刻画外部特征来揭示内在的神韵。但有时，形对神也会产生辩证的逆反作用，影响和限止内蕴的表达。因此摄影家有必要突破外形和情节的精确，运用写意手法来弥补表现的不足。

图5—8 空间 王文澜 摄

四 纵情悲喜与啼笑皆非

欣赏文艺作品时观众和读者开怀大笑或痛哭流涕，那是情感宣泄，也是审美享受，所以喜剧和悲剧之美深受广大群众青睐。喜和悲是绝然相反的情绪感受，按常规难以冰炭同炉。如莎士比亚的《罗密欧和朱丽叶》和中国川剧《拉郎配》都是写的爱情故事，

但前者惊天地、泣鬼神，始终让观众沉浸在悲伤之中；后者巧有缘、庆吉运，处处令人捧腹大笑。这种悲与喜的单一走向，是非鲜明，有利于欣赏者纵情释放感情，激发爱憎。

但生活是复杂的、人物行为也是多面立体的，表层与内涵还存在一定的交叉现象或倒错现象，光用单纯的喜剧或悲剧来表现，有时会显得力不从心，所以需要以特殊的悲喜剧形态来反映它们。如：鲁迅笔下的阿Q，就是一个啼笑皆非的可怜形象，他是一个赤贫雇农，也有自发反抗精神，但同时又干出许多荒唐的事，最可笑的还有他那自我安慰的精神胜利法。人们读了《阿Q正传》之后，欲笑难喜，欲哭无泪，只能哀其不幸，怒其不争。还有美国电影大师卓别林创造的失业者夏尔洛，本是一个贫困潦倒、走头无路的悲剧人物，卓别林却以喜闹剧的审美形式展示其坎坷和不幸。卓别林的电影从头至尾让人狂笑，但最后观众都会为夏尔洛掉泪，感到心酸。像鲁迅和卓别林刻画悲喜交加的形象，采用悲喜倒错的手法，最大的好处是，让欣赏者处于复杂的情绪之中，产生忧虑和同情，对社会、人生进行深层次的思考。

我认为，摄影创作虽不如文学作品和电影有较多的篇幅来展示生活的多面形态和复杂性，但也不能简单到了只有非悲则喜、非喜则悲（或非正即反、非反即正）的审美表现。生活中有许多题材和人物，常常在喜剧和玩笑中含有崇高、悲壮因素，在严肃正剧和悲剧中含有滑稽、幽默因素，如果能把这些挖掘出来，摄影作品就会更富有深刻的思想性和耐人寻味的观赏性。

如《中国可乐》（王文澜摄）和《背道而驰》（李献红摄，图5-9）拍的都是生活中的笑料，带有相当的荒唐色彩，但把它们引申看作摄影体的“寓言”却可以悟出严肃的大道理。外国旅游者来中国，入乡随俗喝起北京街头的大碗茶，大夸茶香解渴，胜似“可口可乐”。这其中反映出东西方交流的人文心态，改革开放

后不少国人崇拜洋货，而洋人却对中国土产情有独钟，《中国可乐》从生活琐事中揭示出人常会盲目羡慕别人的“围城”心理。^①《背道而驰》拍了一个固守习俗倒骑毛驴的老者，作者把他与当代小轿车放在一起对比，大有今日唐·吉珂德赶不上时代发展的悲剧意味。再如，阿根廷作品《“检阅”》（R·P·路易斯摄，图5-10）表现的是个严肃的典礼场面，士兵个个精神百倍，整装待令，可笑的是一个局外人——顽童误入会场闯到士兵面前，他活像元帅、总统一样“检阅”着仪仗队。估计是上级曾对士兵下过命令，所以谁也不敢乱说乱动，对顽童只能看之忍之。人们看了照片发笑后也有彻悟，这种阴差阳错的笑话，何止只是偶然的儿戏，其实在历史进程中也曾发生过多少这类既成事实的闹剧。在这个摄影幽默小品中蕴含着多么悲哀的历史感叹！

喜事、好事也可以采用逆向表现。前苏联有幅表现保卫斯大林格勒战役幸存者15年后相会的照片，拍摄三位战友胜利重逢，他们欣喜若狂反而抱头痛哭。表面一看像办丧事，其实是在欢庆反法西斯战争的胜利纪念日。

中国有句古诗：“蝉噪林愈静，鸟鸣山更幽”，它说出了艺术逆向表现的辩证法。你想表现“静”、“幽”，反而可以在“噪”、“鸣”上做文章。

五 继承与创新

有这样一个传闻，有人称赞英国科学家牛顿是天才，牛顿回答说：“我只不过站在前辈人的肩上，所以看得高一些、远一

^① 《围城》是钱钟书所著小说，书中人物说：城里人总想冲出城市的封闭，到乡下去、到大自然去；而域外人又羡慕城市生活，想进城来。

些。”这句话很形象地说明继承与创新的关系，创新就是超越前人，但又离不开前人提供的基础。艺术美的创造也是一样，它不能割断历史，不能排斥传统文化。传统文艺之所以能世代相传，脍炙人口，就是因为它渗透着当时当地人们认识和把握生活本质的相对真理，表达了与当时生产力相适应的、为广大群众所向往的审美愿望和所习惯的审美定势。因而，我们不能对传统文艺采取虚无主义的态度，应继承和吸取其有益的精华。所以列宁说：“只有确切地了解人类全部发展过程所创造的文化”，“只有用人类创造的全部知识财富来丰富自己的头脑，才能成为共产主义者。”^①

中国摄影已有一个多世纪的历史，艺术摄影起步于本世纪 20 年代，如北京的光社、上海的黑白影社等探索艺术的先行者，至今也有近 80 年了，毋庸自谦，中国摄影艺术已经形成自成体系的美学传统，至少有以下三条是值得我们继承发扬的：

1. 投身于时代洪流，走反映社会生活的现实主义创作道路。我国最早从事艺术摄影的多半是知识分子、中产阶级的子弟、高级职员，他们也曾拍摄过风花雪月、仕女名伶，但同时怀着忧患意识，把镜头对准社会下层劳动者生活；30 年代之后，随着抗日救国斗争的风起云涌，中国摄影艺术界有更多的人走向社会、走向战场。1934 年上海《晨风》摄影杂志第四集上就有这样一段寻求摄影道路的认识：“我们处在这样一个时代，许多血淋淋的事件在我们面前流来，我们以为真的摄影家决不是信手乱拍，也决不是唱一唱无可奈何的哀歌就可以了。摄影家要用直观来把时代的一切事实包括在他的作品里”（刘

① 引自《列宁选集》第 4 卷，第 348 页。

同缜语)。更有觉悟者，就从上海亭子间奔向革命圣地延安，脱胎换骨成为了革命文艺战士。所以中国摄影艺术从初创至今日，始终有一条贯串红线，就是：与时代同步，与人民同心，用现实主义手法积极反映生活，推动历史前进。（具体作品在摄影史课上将介绍，在此就不举例了。）

2. 重视“文以载道”，发挥艺术教育功能。这与中国古代儒家美学思想有关，主张美与善的统一，反对“为艺术而艺术”。30年代我国杰出摄影家沙飞曾在自己展览的前言中写道：“摄影是造型艺术一部门，然而多数人还把它作为一种纪念，娱乐，消闲的玩意儿。这根本忽略了艺术的意义，而使摄影陷入无聊帮闲的唯美主义底深渊里，堕落到逃避现实，醉生梦死的大海中……现实世界中，多数人给疯狂的侵略主义者所淫杀、践踏、奴役！这个不合理的社会，是人类最大的耻辱，而艺术的任务，就是要帮助人类去理解自己、改造社会，恢复自由。”

3. 洋为中用，注重摄影艺术融入东方意韵，创造出中国老百姓喜闻乐见的民族形式。摄影是从西方传来的舶来品，但早在20年代中国第一代摄影艺术家就不崇洋媚外，很清醒地认识到：“中国有数千年悠久深远的历史，许多诗人从他们的诗里表示出他们特有的美感，许多艺术家又随了诗人的心灵来显现出他们理想中的境界，成就了中国民族的特异的色彩。”中国的摄影“最重要的，在能表示中国艺术的色彩，发挥中国艺术的特点”（引自陈万里摄影画册《大风集·1942》自序）。还有的说：“照相这东西，无论别人尊之为艺术也好，卑之为狗屁也好，我们既在玩着，总不该忘记了一个我，更不该忘记了我们是中国人……必须能把我们自己的个性，能把我们中国人特有的情趣和韵调，借着镜箱充分地表现出来，使我们的作品，于世界别国人的作品之外另成一种气息”（刘半农语，引自《北平光社年鉴》1928年）。

摄影的中国民族特色具体表现在何处呢？它并不是从表现形式上简单地模仿国画，如竖形构图、空白背景、平光白描等。最根本的是表现本民族的文化和心态，尊重本民族的欣赏习惯。我认为由于受“天人合一”、“重义轻利”、“中庸之道”的世界观影响，中国民族传统和东方意韵同西方艺术相比较，它的主要特色是：重意境升华，重写意传神，重言简意赅。

新中国成立之后，尤其是70年代后期我国进入社会主义建设新时期，拨乱反正，肃清以“四人帮”为代表的极“左”思潮流毒，在百花齐放、改革开放、思想解放的良好的创作环境中，我国摄影艺术坚持为社会主义、为人民服务的方向，继承和发挥优秀传统获得前所未有的繁荣。与此同时，也诞生了一批大胆探索，勇于创新的新作品，与传统作品相对比，它们在审美表现形态上也发生很大的变化，对此，摄影界时有争议，担心有悖于传统。如70年代末关于北京《四月影会》影展、80年代中关于创意摄影《太阳与人》及90年代初关于纪实摄影《东北人》等学术讨论，以及对某些地区的摄影群体的分析研究等，无不因为他们在取材和表现手法上突破了传统老框框，不合常规的审美标准。

艺术贵在创新，尽管新锐之作存在这样或那样的缺点和失误，但它们敢于打破常规的胆识和独立思考的探索精神是应该赞扬的。在历史中形成的美学传统观念是有合理性，至今仍具有生命力。但还需指出的是，传统观念并不是终极真理，并不能涵盖一切美学现象。在现实中，美仍在发展，它随着时代变迁、生产力进步而不断变化着，既没有固定模式，又没有僵硬的标准，因此艺术作品的审美方式和审美形态也应该随之更新变革。如果摄影者躺在文化遗产堆上，死抱着传统观念不放，因循守旧，重复古人，效仿前人，只能扼杀艺术美的新生命。马克思指出：“19世纪的社会革命不能从过去，而只能从未来吸取自己的诗情。它在破

除一切对过去的事物的迷信以前，是不能开始实现自身的任务的。”^① 艺术发展的动力是靠创新，艺术的未来的希望也寄托在创新上。

因此，关于艺术美的继承和创新的关系，我们应持如下态度：

1. 对传统的文化遗产、审美观念进行有分析、有批判的继承，扬其精华，弃其糟粕，改造不合今日需要、落后于时代的東西。

2. 重点探索反映现实生活和当代审美心理的美学新观念。只有创新，才能推动艺术前进。

3. 对创新中出现的偏差和过失，应本着爱护的态度引导和批评，保护其探索精神。创新与继承相比，前者好比学步的幼童，而后者则是成熟的大人。学步的幼童下地行走，肯定不会一下子成熟，难免跌跌撞撞，摔几个跟头。鲁迅先生说得好：我们不能为了孩子不跌交摔跟头，就不让他学步了。

美是有继承性的，但更重要的是，它不是一成不变的。每个时代都会孕育出该时代特有的美，“当美与那一代一同消逝的时候，再下一代就将会会有自己的美、新的美，谁也不会有所抱怨的”（俄国·车尔尼雪夫斯基语）。

第四节 形形色色的风格流派

在探讨艺术美的复杂性时，更突出的问题莫过于：如何认识艺术创作中五花八门的风格和流派？

什么是风格？我认为，风格就是独创加成熟，就是在艺术作

① 引自《马克思恩格斯选集》第1卷，第606页。

品中表现出作者对客观世界独特的发现、成熟的见解，并用自己独创的艺术手段熟练地表达出来。如摄影家吴印咸、郎静山和陈复礼，他们虽都拍摄我国的湖光山色和民俗民风，但各有特色；吴老浑厚质朴、郎老飘逸脱俗、复礼先生则是诗情画意溢于画中。再加上他们技法娴熟，制作精良，艺诣高超，可堪称为各有千秋的风格大师。

什么是流派？流派是在风格类型化的基础上产生的，是由一批美学主张相似、思想倾向一致、艺术手法接近的艺术家共同掀起的艺术运动。风格的群体化，就是流派。

二、产生风格的主客观因素

1. 受时代潮流和历史背景的影响。艺术家谁也不能脱离社会生活，有的直接投身于社会活动和政治斗争，把艺术创作当成战斗的武器、历史的写照；有的虽在斗争的局外，但其思想感情和是非判断也不能不受到影响，在作品中或多或少显现出时代的印记和动向。

因此不同历史时代都会培养和涌现出适应该时代的艺术风格。如音乐，聂耳的《义勇军进行曲》和冼星海的《黄河大合唱》就是抗日救亡斗争的产物，作品的激情、力度实际是当时全国同胞的心声。在那个年代是不可能产生崔健的摇滚乐的，崔健的风格只能出现在改革开放的当代。摄影上也是这样，如我国80年代后纪实摄影热的出现，也有深刻的社会背景。一是经历“文革”十年动乱，人们厌恶说假话、大话、空话的“左”派恶习，一旦思想解放、恢复实事求是的思想路线，就勇于面对现实；二是国家处于改革开放大发展时期，新事物、新观念层出不穷，新问题、新矛盾也相伴而生。人们渴望了解现实，人们渴望扩大视野，纪实文艺也就应运而生；三是，文艺界拨乱反正，形成研究

图 5-11 群峰竞秀

黄翔 摄

艺术的良好风气。70 年代末至 80 年代中，摄影界通过对摄影本体的探讨争鸣，为发挥摄影纪实特长作出了理论铺垫。

2. 受国家、地域和传统文化的影响。存在决定意识，“一方水土养一方人”，艺术家生活的环境、所接受的教育和文化熏陶，必然培养起相适应的审美意识。国家、民族、地区不同，就呈现出风采各异的文化现象。如国画与油画、秦腔与越剧、贝多芬的《月光奏鸣曲》与阿炳《二泉映月》、黄翔的《群峰竞秀》（图 5-11）与安·亚当斯《月亮与半圆丘》（图 5-12）等，尽管品种或题材有相近之处，但给欣赏者却带来不同的美感。

在风格上，国家、民族和地域各异的形态并不是坏事，它只能开拓人们的认识，增强人们的欣赏情趣。因而凡是促进精神文明发展的艺术，愈是具有民族地域或国家特色的，愈有世界意义。

3. 受艺术家个性、主观追求的影响。艺术作品（包括使用高科技工具的摄影）都是人心灵加工的产物，所以作品的内容、体裁、技巧、整体境界、情调等，都与作者个性息息相关。什么是个性？就是作者的性格、气质、思维方式和感情心理。有的人遇事一触即发，热情投入创作，乐于纵情释放内心感情；有的人对事物冷静观察，深沉思考，偏于理性感悟。艺如其人，文系心声，风格就是艺术家个性、修养和智慧的综合体现。没有个性，也就是没有独特追求，也就无从产生艺术风格。

例如本书前面介绍过的美国摄影家菲利浦·哈尔斯曼就是一个极富有个性的人，他对事物有自己的理解和想象，对艺术有自己的主张。他的信条是：“平淡无味的照片是不会惹人注目的”，“对于作为作家的摄影艺术家来说，创见和构思极其重要”^①，他充分发挥自己善于想象和幽默调皮的个性，拍出了标新立异的风格。如他拍的西班牙现代派画家达里的一组肖像，画面上充满了超现实时空的潜意识幻觉，达里有时飞在半空，有时长出了三只眼睛，有时只有一只眼，有时变成了名画中的“蒙娜丽莎”。这种反常、荒唐如何评价？是否为人民大众首肯？这可另外讨论，但这就是哈尔斯曼，这就是他的作品！这是再鲜明不过了。

当然，在此需要补充一笔，提倡风格，提倡强烈的独特个性表现，并不是希望所有摄影家都来学习哈尔斯曼主观和外露的表现。大家都挤到一条道上，相互雷同也就没有风格、没有个性了。实际上，风格有多种多样的表现形式。大刀阔斧，“杀气”腾腾能突出风格；温文尔雅、含情脉脉同样也可创造令人难忘的风格。如本书一再提到的美国摄影家纽曼和加拿大摄影家卡休的人像作

① 引自《论摄影意念和产生》一书。

品，虽都没有剑拔弩张的霸气，在平和从容的艺术造型里仍闪耀出他们各不相同的个性和追求。纽曼爱好用环境造型（精心组合的线条和精明有力的影调构成）来表达自己的意念，在他的代表作《作曲家史特拉文斯基》表现得尤为明显（图5—13）；而卡休是简化背景，着重从人物脸部的神态、皮肤质感和手的动作细节来透视被摄者的气质、性格和内心世界，《愤怒的英国人——丘吉尔首相》和《科学家爱因斯坦》（图5—14）都充分显示出这种风格。此外纽曼作品具有抽象结构形式，整体上有现代节奏感；而卡休继承画意风格，作品呈现庄重的古典美。

个性还与艺术家人生道路、后天经历分不开的。人经过参加改造社会、改造自然的斗争，同时也改造自身，使自己的秉性气质，以及艺术观、人生观发生变化，作品的风格也随之变化。吴印咸与郎静山两位摄影家，30年代原先在上海一起结社从事沙龙艺术。但后来吴老接受左翼文艺思潮，参加抗日、参加革命，作品发生了质的飞跃。其原因正如他自己说的：“我到延安后，由于生活改变，环境改变，思想意识也随着逐渐改变，在摄影创作方面，开始转向革命的现实主义。”^①如果说吴老的人生选择是“入世”，积极投身于时代洪流；那么郎老采取的是“出世”，回避政治，不与社会黑暗势力同流合污，清高自洁，醉心于艺术。潜心钻研摄影民族化道路，力图“融合我国固有的画理，以一种‘善’意的理念，实用的价值，创造出一种具有‘美’感，而令人感动的作品”。^②经过半个多世纪的锤炼，吴老和郎老形成了各自不同、交相辉映的美学风格。吴老，写实、自然质朴，充满阳刚

① 引自《我在摄影艺术创作上的转变》。

② 引自郎静山《集锦照相》。

理个性还不等于风格(艺术个性),从个性到形成风格还有一段很长的距离。风格不可能天然自成,需要艺术家长期刻苦磨砺,在艺术实践中增长才干,吸取广泛知识,成为自觉的美学追求才能完成。画家吴冠中说得好:风格“它是树,是从幼苗长成的,它长期吸收雨露阳光的滋养,屡经风霜摧残。不是所有树都能长成大树的,更不可能在数日、数月或三五年内便长成大树,这是艺术规律,也是生命的规律”(转引自《中国摄影》杂志,1986年第三期)。

4. 受科技发展、器材性能的影响。艺术风格与创作工具是有关联的,如国画离了毛笔和宣纸,也就没有了国画的东方艺术风格;离开了二胡和琵琶,中国民乐也就走味了。摄影风格更仰赖于科技和器材,每一次科技进步都为摄影新风格的出现,奠定必要的物质基础。

如:小型便携式相机和高感光度胶片的问世,为抓拍、抢拍和偷拍的纪实风格提供了行之有效的手段。灯具改进,推进了古典主义画意摄影再度崛起;电子技术与摄影联姻后,人们可以利用电脑技术进行图像处理,为创意摄影大开方便之门,使摄影的浪漫主义风格更富有魅力(彩图24),预计还可能引起摄影美学的革命,对传统摄影观念产生更大的冲击。

5. 受广大群众喜闻乐见的影响。文艺作品主要是供给广大群众欣赏的,风格的创新不能不考虑读者、观众能否接受?风格,当然是与艺术家个性、独创性连成一体,但这并不是可以肆无忌惮、随心所欲的。艺术家不能为风格出众而愈来愈怪,怪到让人不知所云。那些连作者自己也说不清的“创新风格”,多半是欺世盗名和哗众取宠的伪艺术。

二、风格的类型和规范

人类自从创造艺术之后,从自发到自觉逐渐形成了各种美学

观念，观念不同追求不同，于是就形成形形色色的风格、流派，或叫××主义。为了便于研究风格的本质和发展规律，更好地进行借鉴继承和超越发展，人们就根据作者的艺术主张和作品的表现形态进行归纳分类。在西洋文艺中，就有古典主义、浪漫主义、批判现实主义、自然主义、革命现实主义、印象派、现代派（内含野兽主义、立体主义、表现主义、超越现实主义）和后现代主义等，名目繁多，举不胜举。我们中国古代文艺理论著作比西方更早就作过分类工作，如《文心雕龙》（刘勰）中所归纳的“八体”：典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡；再如《诗品》（司空图）讲的二十四种品格：古淡、蕴藉、雄浑、清丽、哀怨、激烈、奥折、华贵、疏散、超逸、闲适、奇艳、凄婉、飞动、感慨、隽雅、高洁、精练、峭拔、悲壮、明秀、豪迈、真挚、浑脱。摄影艺术也有相似的风格分类。

研究风格分类有两种态度。一是从作品外部特征和技巧手法来认识风格，这对今人风格有启迪认识作用。但弄不好会变成表面摹仿，把风貌当作了风格。二是从外入内，从风格的演进更替来研究美学思潮的变化规律及其根源，从而使艺术家举一反三，运用规律来创造自己的风格。

艺术风格是怎样产生的？有着错综复杂的主客观原因，千头万绪，似乎很难说清。但其中有一条清晰可见的客观规律，这就是：艺术家对风格的创造虽起着举足轻重的作用，但并不可以任性扩张、胡想蛮干，还是要顺应历史潮流、文化变革的趋势而动作。从某种意义上说，不是艺术家主动想创造风格，而是时势需要新的风格。每当旧的传统不适应新形势需要，或不足以用来为新形势服务时，历史就会呼唤艺术家来突破阻塞文化发展的旧观念、旧形式。因此每一次风格演化，都是一次创新，都是对传统风格的一次挑战 and 反叛。这是风格最根本的实质。

例如十七八世纪欧洲资产阶级走上历史舞台，与封建帝制展开斗争，与此相适应的产生了古典主义文艺风格。古典主义与沉溺于享乐、逃避现实的封建文化不同，借用古希腊、罗马传说中的英雄故事来表现新兴资产阶级的理想和热忱，具有庄严、崇高的美。古典主义艺术曾有力地推动了欧洲资产阶级革命。但是，古典主义到了末期，它也逐渐流为公式化、概念化，脱离了现实生活的艺术，终于在19世纪初被浪漫主义流派所替代。浪漫主义顺应资产阶级革命的再次高涨，主张大胆解放人性，热情鼓吹理想，向传统旧秩序猛烈冲击。随着资产阶级夺取政权和无产阶级的崛起，社会斗争变得更加复杂，资本主义的残酷性和黑暗面渐渐显现了出来。浪漫主义的洒脱和热情不能揭示社会真谛，暴露出它的历史局限性，它便陷入理想和现实不可调和的痛苦中，蜕变成了神秘主义和颓废主义，不为广大人民所理解。针对浪漫主义的无奈和不足，19世纪中期现实主义美学就在反叛前人传统的基础上脱颖而出。这个流派直面人生、针砭时弊，以批判现实、精确再现真实为特征，表现出它的战斗性。后来，随着马克思主义的诞生，人们运用辩证唯物论哲学更深刻地剖析社会，开创出革命现实主义，不仅大破旧世界，而且讴歌未来的理想和当代历史的主人，弥补了批判现实主义的不足。

我们从事的摄影艺术，正是在上述社会背景和美学思潮下诞生的，由于它的稚嫩，一开始降生下地并没有自觉的美学意识，只是从作品外部形态上摹仿其他艺术风格，众所周知的绘画派集锦照片《两种人生》（瑞典，雷兰德摄制），就是单一效法的古典主义的作品。后来摄影从技术发展为艺术，摄影家也就懂得了从历史、社会的需要来变革风格，创造美学价值。如：《童工》（美国，海因摄）和《季节工母亲》（美国，兰格·多洛西娅摄）、《埃塞俄比亚难民营》（巴西，塞·萨尔加多摄，图5—16）。这些作品自觉

发挥纪实美学特性，更尖锐、大胆地暴露黑暗，批判不合理的现实。再如：比利时女摄影家阿斯特里表现自己梦境的作品（图 5—17），是现代主义美学，表现主观意念的产物。她之所以要把镜头转向内心世界，是因为“现实每天都在使我窒息、死亡”（《中国摄影》杂志 1992 年第五期），梦幻可以帮她宣泄和解脱精神痛苦。西方现代主义美学思潮有它逃避现实斗争的消极一面，但也有曲折谴责资本主义社会压抑和扭曲人性的积极作用。

如何认识各种风格、流派的社会功过和美学价值？这应由艺术史、摄影史来作详细评价。但从上我们可领会到：风格并不是神秘莫测的玄学，也不是艺术家个人的心血来潮。严肃的艺术家、摄影家在突破传统、开创新风格时，既大力发挥个人主观的独创精神，同时与外部世界的发展总是有所呼应的，决不会作纯粹的形式游戏。搞艺术谁不想独树一帜，创出自己的风格？但有些初学者成名心切，急功近利，仅在作品形式感上求奇、求新，这只能算改了作品的风貌，而并没有触及风格的实质问题。

形形色色的风格，从作品外貌看真是千姿百态，令人眼花缭乱，也似乎摸不清艺术家根据什么变出这么多的花样？从美学角度进行分析，它也是有一定规律的。任何风格的摄影作品，从构思到造型处理，不外乎从以下四个方面作出选择，然后再组合成整体。

1. 在表现内容上，倾向于描写客观世界，还是表现主观意识？
2. 在体裁上，倾向于叙事，还是抒情？
3. 在造型（视觉信号）上，倾向于具象写实，还是抽象变形？
4. 在作品与欣赏者的关系上，倾向于入戏融合，还是间离观望？

现实主义作品（如以图《痛定思痛——赌徒断臂后》和图《科学家爱因斯坦》为例）一般的取向是：描写客观、叙事体、具

象造型和让欣赏者入戏；现代主义作品（如以于前的《都市的虚像》为例）一般取向则相反：表现主观、抒情体、抽象变形和间离欣赏距离。但这决不是绝对的，相互交叉就变出了不拘一格的作品形态。如《东方红》（袁毅平摄）属现实主义，但它不是偏向于描写客观的叙事体，它的艺术取向是：表现主观感受、抒情体、造型具象和吸引欣赏者入戏。现代主义作品也并非全是抽象的，如哈尔斯曼拍的《原子时代的达里》，每个细节全是具象实体，但整体上却是主观幻影。

美学理论毕竟是虚务的指导，风格究竟是怎样实现的？还得讲实践，以上四个方面的选择，是化虚为实的桥梁。它们不仅对初学摄影者变革风格提供了可操作性的参考，而且还能帮助欣赏者用理论联系实践，分析出各类风格的要领。

三、主潮与多样

社会主义文艺的美学主流思潮，是弘扬时代精神的主旋律、倡导革命现实主义的创作方法。这是国家利益和人民利益所决定的。

任何民族、任何国家要生存发展和繁荣昌盛，不能没有信仰、没有理想、没有精神支柱，否则，人心涣散，国家成了一盘散沙。因而也就需要上层建筑领域（包括艺术在内）弘扬振兴国家，鼓舞斗志的思想感情、价值观念、道德风范和理性信仰，概括来说也就是反映广大人民美好理想的时代精神、或称主旋律。弘扬主旋律并不是人为外加给艺术家的行政任务，它是历史的必然，时代的需要，是团结广大人民群众同心同德、积极推进社会发展的有力手段。

现实主义创作道路之所以重要，也并非取决于官方意志的偏爱。艺术肩负审美、教育、认识三大社会功能，广大人民群众需要通过文艺作品认识世界、改造世界，并从中获得精神享受。现实主义直面人生、关注社会，讲究情与理的统一，真实和理想的

结合。现实主义美学原则讲究典型化的真实，因此最便于人们认识客观世界真相，在审美享受中把握客观规律。尤其是马克思主义诞生后，现实主义发展为革命现实主义，不仅批判旧制度、旧意识，而且展示历史发展的趋向，对广大人民有强大鼓舞作用。

有些人担心，如此强调主旋律和现实主义，会不会影响艺术创作百花齐放，不利于风格多样化？其实，这是一种误解。社会主义的文艺方针并不是只要求端正方向，不讲艺术规律。完整的方针是“二为”（为人民服务、为社会主义服务）和“双百”（百花齐放、百家争鸣）相结合，在弘扬时代精神主旋律的同时，提倡艺术表现多样化，鼓励艺术家开拓各种题材，发展多样风格。

其二，对主旋律的界定，不要误解为只是重大政治题材或配合形势的政治宣传。主旋律是一种思想精神，它可以，也应该由各种题材和表现形式的文艺作品来体现。关于什么是时代精神的主旋律？江泽民同志在1994年全国各省宣传工作会议上概括了“四个一切”，这就是“一切有利于发挥爱国主义、集体主义、社会主义的思想和精神；一切有利于改革开放和现代化建设的思想和精神；一切有利于民族团结、社会进步、人民幸福的思想和精神；一切用诚实劳动争取美好生活的思想和精神。”从中不难看出主旋律的内涵丰富、博大，并不限制艺术家的创作空间和具体题材，只是号召艺术家“以优秀的作品鼓舞人”、“以高尚的精神塑造人”。

综上所述，文艺的“二为”方向和“弘扬主旋律”是社会主义艺术的基石和命脉，但这并不等于，也不规定所有艺术家，所有作品都按一种模式、一种风格进行创作。正如列宁指出：在文艺创作中，“绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地”^①。邓小平同志也强调：“围

^① 引自《党的组织和党的出版物》一文。

绕着实现四个现代化的共同目标，文艺的路子要越走越宽，在正确的创作思想的指导下，文艺题材和表现手法要日益丰富多采，敢于创新。”^①

风格各异、流派纷呈是审美形态多样化的标志，也是文艺繁荣的丰硕成果。这是件好事，因为它提高了作品的艺术魅力，增强了可读性；也从各种题材、各种表现形式，加强弘扬反映时代精神的主旋律。

艺术的生命在于独创，但在实际生活中，独创性的艺术品却最容易引起人们争议。在评判和鉴赏活动中，人们的审美心理常处在矛盾状态，习惯定势和求新意识同时影响欣赏者的决断。传统面孔、常规技巧虽似曾相识，但有一种亲切感、信任感。而大胆破格、一反常规的新人新作，很可能使人感到陌生和突然，难以很快理解，从而产生排斥心理。我曾多次参加全国人像摄影展览评选，大家对于于仲安、梁达明、岑永生、殷孟珍、周怡峰等室内灯光人像赞不绝口，而对王文澜的新闻人物抓拍肖像和于晓洋的超现实主义的幻觉人像产生过一些争论，个别从事照相馆摄影的专家甚至还对他们的作品是否算人像摄影都表示怀疑。其实他们是不同的风格处理，追求不同的审美形态，王文澜的作品讲究纪实美，于晓洋的意图“通过主观变异成的物质世界，表现人的多层次的精神空间”（引自《新的投掷点》）。如果我们都用室内常规灯光人像的审美标准，来评判他们和改造、限制他们，显然是不公平的，最后也只能抹杀风格多样化。

艺术创作不同于制造工业产品，不能搞统一规格、标准化。若是独尊一派，排斥独创，最后必导致艺苑凋零。只有鼓励各种风

① ②引自《邓小平文选》第二卷，第211页。

格争艳斗俏，才能引来万紫千红、百花盛开。

【思考题】

1. 人类有没有相对统一的审美共识？具体表现在哪些方面？
2. 常规的审美形态有哪些？举例说明，它们在摄影艺术中是怎样表现的？
3. 艺术美的复杂性表现在何处？
4. 美与丑有什么辩证关系？丑能不能进入艺术范畴？
5. 什么是风格？风格是怎样产生的？
6. 艺术家的个性对风格产生什么作用？

第六章 摄影的二度审美创造

观众并不永远是对的，但是，无视观众的作者却是错的。^①

——（法）雷内·克莱尔

作者只有激发读者的想象，才有希望使他全神贯注，从而实现他作品本文的意图。^②

——（德）伊塞尔

艺术是在创作和接受两者互动关系中不断发展的。把作品的效果看成是作者和成品本文单方面作用的结果，是片面的。作品最佳效果在于使读者参与、补充，共同创造审美价值。本章就是从读者欣赏和接受的角度来探讨：作品怎样产生二度审美价值，使艺术品发挥更大的社会效益。

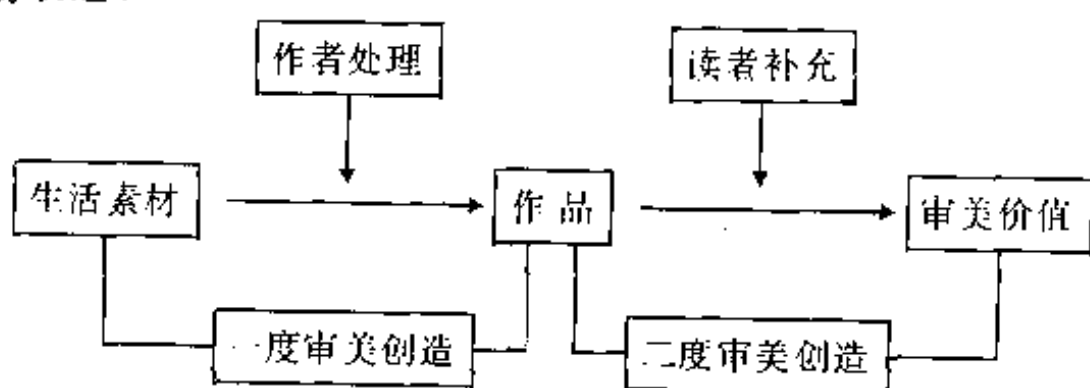
摄影艺术是摄影家把自然美、社会美化为艺术美的审美创造，但它的审美价值并非随作品的问世而终止，也并非只取决于作者的劳动。这是因为人们赏析摄影作品并不是消极、被动地接受作

① 引自《电影随想录》。

② 引自《本文的召唤结构》。

品的内容和形式，往往还要从画面形象出发，积极地调动思维，补充自身的生活阅历和文化积淀，由此及彼，深入广泛地理解、体验、伸延着作品的内涵和神韵，继续进行着二度审美再创造。

因此，摄影作品的审美价值是通过作者对生活的艺术处理和读者对作品的遐想、补充两个方面形成的。它们的关系可用下表简易表达：



在很长时间里，我们研究摄影创作比较重视研究摄影家的艺术处理和作品本身，即研究第一度审美创造，这当然是需要的。而对读者对作品的二度审美再创造却未给予足够的重视，不少作者只闷头拍照，不研究欣赏者的审美需求和思维规律，尽管竭尽全力，却只能收到事倍功半的反效果。因此，我们很有必要从艺术赏析的角度来审视和观照摄影艺术的创作法则。

第一节 艺术欣赏的心理特征

人们欣赏摄影作品是为了得到教益和美的享受，从而满足审美欲望。从表面看，似乎只要摄影家把真、善、美的东西摄入画框中，就可以完成欣赏者的要求了。

其实不然，艺术欣赏不是简单的物质输入，不能像北京填鸭

那样，塞满了肚子就行，它伴有复杂的心理活动和情绪感受。从某种意义上说，他似乎像人们喝酒一样，除了解馋（获取物质）外，还要品味和遐想（半醉半醒的神思），即从具体的、物质的感受发展为精神的、文化的享受。从艺术欣赏的角度来看，任何优秀的艺术作品除了作品直接给予的形象外，还有许多画外之意、弦外之音，引发人们的丰富联想和回味。如唐代诗人杜甫的不朽诗句：“窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船”，字面只写了窗外、门口的一般风景，细细琢磨后感到它的空间（万里）和时间（千秋）跨度极大，内在的思想更深，它表达了诗人虽潦倒落魄在市井底层，但他的视野并不局限于窗前门口，而是看得很远，关心着整个社会的风风雨雨。

人是具有思想的，对艺术有特殊的心理追求。在赏析艺术作品时，如见什么就是什么，不能触动人的情绪和思维，就像一碗白开水望到了底，经不起品味，引不起想象，欣赏者的审美愿望就会失落。尽管有时作品中也展示出某种美和情，但由于读者只是获取现存结果，难免也会感到肤浅和冷漠。读者、观众欣赏艺术的基本心理是：他们既想从作品中获取教益和美感，但又不愿轻而易举“吃现成饭”。一切心得、体验和感受只有通过自己思考取得，才能享受到审美的愉悦和领略作品蕴意的深沉。这种情况如同猜谜一般，如将谜语和谜底一起告诉读者，读后就会毫不动心；反之，谜底是靠自己的智慧、文化修养猜出来的，取胜后的心情不用说有多激动了。

何况，欣赏摄影艺术比猜谜语有更高层次的雅趣，作品背后的含义不会像谜语那样有明确的答案。不仅不同阶层、不同经历、不同文化修养的人面对同样的作品有不同的想象和感受，而且在不同历史气氛和不同时空、环境下观赏也会产生不同的想象和感受，因而摄影创作如能处理好画面形象和画外之意的关系，就更

能拨动人们的心弦，引发出深入的思考。

第二节 从欣赏的角度调整创作

进行摄影艺术创作，当然要宣泄摄影家个人的情感，但最终的目的还是要与观众、读者见面，让广大欣赏者喜闻乐见，满足他们的审美愿望，影响社会和造福于人民大众。这就不能不考虑摄影作品的服务对象。

回顾中外摄影佳作，它们之所以能引起社会轰动和民众认同，当然与作品的内容、主题有关（如表现人们关心和好奇的事物），同时由于摄影家尊重欣赏者的审美心理，在表现形式和艺术手法上，提供了人们进行再度审美创造的契机。这也就是：摄影家在表现客观生活和主观感受的同时，从读者和观众的审美需求和情趣爱好出发，调整自己的艺术创作。

那么，具体又该如何调整呢？这并没有死板的教规，但如果对优秀的文艺作品做些分析，也可以归纳出几种类型：

一 藏露相宜 恰到好处

在艺术表现上，景和情、形和神的两者关系既统一又辩证，不写景难以表情，不描形也难以传神，但它们之间的关系也并不总是成正比例的。有时对景和形的描绘过于客观、繁琐，把一切都说白了，就会阻碍读者和观众发挥想象力，破坏他们对情和神的体验感受。

古人说得好：“景愈藏，境界愈大；景愈显，境界愈小”，高明的艺术家善于精心选择客观景物，总是以少胜多，以一当十，在作品中给欣赏者留下想象的余地。

如《瞧新娘》(李文岭摄,图6—1)表现的是农村办喜事,闹新房,但作者聪明地避开了室内“围攻”新郎新娘的热烈场面,仅截取室外窗口的局部情节,一群孩子调皮地起哄瞎闹。这幅照片虽没出现新娘,但随着画面主人公的视线,可以使我们联想到画外空间,如新娘的羞涩、庆贺者的欢语笑声……读者将这些综合起来,自己就会感到整个婚礼的热烈气氛。

图6—1 瞧新娘 李文岭 摄

在人像摄影中,要说如何来刻画人物?首选方案一般是正面拍摄,尤其应该突出面部表情。但反其道而行之,避开正面表现人物,把表情藏起来,如采用背影、剪影或虚影处理,常常会更引人入胜。《倩影》(杨恩璞摄,彩图25)中两位傣族少女,其背景亭亭玉立,婀娜多姿。但面相如何?把推想留给读者,每人都可把自己的理想美补充到那两位傣女身上,想要多美就有多美。人体摄影更是讲究露与藏的关系,把什么器官都暴露了,那简直就成了医学挂图,哪还有艺术美可谈?所以古来就讲美的分寸,提倡“犹抱琵琶半遮面”。

再如拍摄山岳风光,摄影家一般都借云海、雾气来遮挡局部山体,使群峰时隐时显,若即若离。在画面中虽没有山的全貌,但却更使人感受到它的奇险和神秘。笔者也曾多次登山摄影,有时遇到大晴天,山体一览无余,什么都看清了,反而毫无情趣,引

不起一丝诗兴或哲理的思考。

正如中国宋代画家郭熙所述：“山欲高，尽山之则不高，烟霞锁其腰则高矣。水欲远，尽水之则不远，掩映断其脉则远矣。”

综上所述，画面景物的露与藏关系恰当，便能触发欣赏者的想象，从画内伸展至画外，从有限中看到无限。所以摄影家必须学会对客观景象和物质运动进行“取一于万”的选择和“收万于一”的概括。

二 欲擒故纵 妙趣横生

在我国《古今小说》一书中有这样一个故事，一位书生误把一张白纸当信寄回家，妻子看了十分激动，情意绵绵地写下七绝一首：“碧纱窗下启缄封，一纸从头彻底空；知汝欲归情意切，相思尽在不言中。”一张白纸本来空洞无物，但却让人从中悟出无穷情思，反而比直接诉说衷肠更为感人。这种违反常规的表达方式，犹如《三十六计》中的欲擒故纵，要钓大鱼先不能收网，反而应放长线。欣赏这类作品一开始我们感到“意外”，但正是这种“意外”才引起欣赏者注目和好奇。

武治义拍摄的《战士》（图6-2）就是打破常规，运用逆向思维进行创作的一例。说起拍摄士兵，似乎有一种约定俗成，不是表现其握枪操练，就是站岗放哨……总之，尽力要表现其铁血男子汉的阳刚之气。武治义跳出习惯定势，从战士热爱和平生活的角度来刻画；画面中既没有整齐的队列，也没有剑拔弩张的敌情，画面上一位士兵休息时将一束野花插在自己的枪筒上。乍一看，花和硬汉子在一起似乎很不搭调，仔细品味反而让我们更广泛地联想起中国军人的各方面生活，他们决非是没有头脑的战争机器，他们热爱生命、热爱和平，也是感情丰富、心地善良的血肉之躯。

再如拍摄舞台演出，一般总是从舞台前抓取最精彩的造型动作和最宏伟的场面，但刘广辉拍摄中国离退休老文艺家合唱却把镜头转向了合唱队背后（《来自后台的歌声》，图6—3）。画面是在一排老合唱队背影下坐着一位老人，她虽然体弱年衰，仍精神抖擞地放声高歌。她叫李波，原是位著名民歌演唱家，今天虽再也不能重现她年轻时演出《兄妹开荒》的英姿，但从她不顾自己的腿疾仍坚持演唱的倔强性格，更使我们感慨万千，比看一般正常演唱更为激动。

艺术创作最忌讳直露和平淡，那是无法引人入胜进行再度审美创造的。欲擒故纵是克服直露和平淡的有效药方，它首先能出奇不意地征服读者的视线，仔细品味之后，又让人豁然开朗，横生妙趣，情归于理，达到新的认识境界。

三 含虚蓄实 移情共鸣

所谓“虚实”，不只是说画面内景物模糊还是清晰？更主要的是指：通过被摄体的造型图像（实体），应透视出内在的理念和情感（虚义）。中国传统美学提倡“义兴于此而归于彼”（苏东坡语），作诗必须升华出超越形象的内涵。如唐诗：“离离原上草，一岁一枯荣；野火烧不尽，春风吹又生”。表面上是写的植物生态，实际上是人化的自然，诗人用野草作为载体阐述平民百姓不可战胜的真理。诗人在作品中只描写了原上草，而内在含义留给了欣赏者在二度审美创造中来完成。

优秀的摄影作品也是讲究虚实，以实引虚的。陈复礼先生《搏斗》，画面上是渔舟出航和风浪作斗争，但人们读后补充入自己的坎坷经历，便能扩大理解为人生态理的写照；人要实现理想，只有通过拼搏，才能到达胜利的彼岸（图6—4）。

摄影具有特殊的纪实性，它不像诗画可以有許多假定性和主

图 6-5 埃及之恋

钱万里 摄

者的共鸣。这就需要在造型方面给以必要的加工。陈先生的《搏斗》采用逆光剪影拍摄渔舟和海水，又用另一张飞云底片叠印放大，改造原照片的天空，由于作品造型具有较多的装饰性和假定性，给画面增添了诗情画意的色彩，从而也就引导欣赏者游离实景的观察，进行更多的思考和品味。

钱万里先生的《埃及之恋》也有异曲同工之妙。钱先生利用长焦距镜头的光学性能，把画面背景上的太阳拍得很大，它与金字塔、人面狮身像和骆驼骑手组合成极为壮观的场面，其造型超越人眼平时见到的实景形态。因而，人们观赏时决不会仅仅以这是在介绍埃及风光，必能从中体会到：这是一首赞美东方文明的颂歌，这是伟大埃及民族精神的缩影（图 6—5）。

四 隐喻象征 借题发挥

这也是一种虚实相结合的表现样式。与第三类作品的不同在于，它往往利用构图、剪裁、光影或色彩组合，有意在画面上制造“形象错觉”，从而来比喻或象征某种物体。如果说第三类作品主要是从内在诗意去品味，那么，这第四类型的涵义就比较直观，具有可视性，即表现对象和让人想象的境界往往同时出现在一个画面上。

《起飞》(方跃伟摄,图6—6),粗略一看画面中央仿佛是一只海鸥,细心观察原来是开卷的书本。不言而喻,作者是用海鸥高飞来象征人们读书时的精神境界,知识是力量,知识使人崇高而文明,使人的精神境界飞向美好的未来。如果作者一般化地拍摄看书的动作,其深刻的内涵、美妙的诗情荡然扫尽。《雄伟的乐章》(姜更良摄,图6—7),画面上长城护墙的投影,上下黑白相间,在外形上给人类似钢琴琴键的错觉。它仿佛是架跨山越岭的巨型钢琴,正演奏着响彻云宵的乐章。

陈长芬影集中有不少表现瀚海沙漠的照片,作者借助于低角度光照拍摄沙漠的起伏变化,有的像大海的波涛,有的像丰满的女性肌体,有的像刚出炉的铁水……在他的照片中沙漠并不是死气沉沉的荒原,而是让我们看到了生命、运动和热情。正如作者自己所说的那样:“沙漠是丰富的。这里不仅埋藏着丰富的宝藏,而且是一个等待人们去重新认识、重新理解的丰富世界”(见陈长芬作品集)。

艺术创作是生活的反映,但这种反映不是镜子般的映现和复印机拷贝。它需要夸张、渲染。没有夸张、渲染,则无法调动欣赏者的想象,拨动人们的心弦来参与二度审美创造。而制造“形象错觉”,正是一种夸张和渲染的表现手法,我们使用它,可以化平淡为奇俏,让一些“貌不惊人”、“索然乏味”的被摄对象,迸发出富有魅力的光彩。

第三节 曲径还须通幽

如何调整好创作与欣赏的关系,是研究艺术美的新课题,又称接受美学。在很长的历史时期中,人们研究艺术美,只把注意

力放在作品与现实生活的关系上,放在艺术家主宰作品的能力上,放在生活对艺术家的影响上,惟独不重视欣赏者(读者、观众)与艺术作品的互动关系。事实证明,艺术家一旦心中没有观众,只想表现自我,作品就会不受欢迎,甚至付出沉重的代价和毕生的精力,也不被人民和社会所承认。所以人们愈来愈认识到文艺作品除了思想性、艺术性外,还要结合观赏性,研究“三性”如何辩证统一,是“接受美学”的核心内容。

接受美学作为学科,始于20世纪60年代末在联邦德国,主要代表人物是罗·尧斯和伊塞尔,他们分别从文学史和纯哲学方面着手研究读者因素在接受艺术过程中受力和反力的规律,认识到艺术的发展、艺术家的创作道路无不受到欣赏者的推动和制约。他们的观点揭开了艺术又一方面的本质和秘密,使艺术家豁然开朗,明白调整创作与欣赏的关系,对艺术产生积极的作用。后来,他们的理论就不局限于文学,而为各行各业艺术所接受,形成巨大社会影响。

西方接受美学的先驱研究者有哪些主张呢?我们是搞摄影的,没有必要像专业美学家们那样全面研究他们的宏篇巨著。以我个人理解,其中如下观点,可供我们借鉴参考:

1. 1967年尧斯《文学史作为文学理论的挑战》的演讲,是接受美学开宗明义的纲领。他在这篇演讲中谈到:读者的作用不仅表现在它能够对作品进行评价,而且还表现在它可以通过以下途径,间接影响文学的生产:A.用读者群表示的接受程度,来检验作家的创作意图是否切合社会需要;B.读者群的期待视野(指欣赏初衷和期望值)的发展变迁,会引起艺术审美标准的变化,从而引起作家在内容与形式上进行革新;C.读者在接受艺术作品的过程中不断提出有关道德、艺术表现的不同争论,它们将使作家在新的创作中作出反应和回答。

2. 伊塞尔是另一位倡导接受美学的主将，1969年他在康斯坦茨大学演讲《本文的召唤结构》，堪称是尧斯上述演讲的姐妹篇。伊塞尔所说的“本文”，就是指作者所完成的作品本身。他说：“作者只有激发读者的想象，才有希望使他全神贯注，从而实现他作品本文的意图。”“我们只能想见本文中没有的东西，本文写出的东西给我们知识，但只有没有写出的部分才给我们想见事物的机会；的确，没有未定成分，没有本文中的空白，我们就不可能发挥想象。”他还在其他论文中指出：“在写作过程中，作者头脑中始终有一个潜在的读者，写作就是同这个潜在的读者进行对话的过程”（引自《隐在的读者》）。

我们的艺术是为人民大众服务的，因此从事摄影创作必需考虑人民大众的需要，研究人民大众的喜闻乐见。正如周恩来同志一贯教导的：“艺术是要人民批准的。只要人民爱好，就有价值”；“艺术作品的好坏，要由群众回答”^①。为了更好地研究观众和读者，满足人民大众的审美需求，学习美学不能不重视接受美学。

从接受美学的角度来研究观众和读者，最关键的要点是以下两个方面：

一是，人民大众为什么需要艺术，需要摄影艺术？他们根本的心理需求是什么？根据对电影观众民意调查，按得票多少先后为：（1）娱乐休闲，调剂生活；（2）审美愉悦，陶冶情操；（3）好奇求知，增加见闻；（4）崇拜名人，追赶时尚；（5）寻求刺激，疏导情绪。其中一般市民中，50%以上是为了娱乐休闲。在知识分子中，60%以上是为了审美愉悦，这两者有个共同点就是都愿从艺术中得到快乐和精神享受，不同的是前者无明确功利目的，后

① 引自《周恩来选集》下卷第336、337页。

者有高层次的精神追求。这两者相加，非常明显地说明：艺术在人民大众心目中的定位，即：“寓教于乐，既劝谕读者，又使他喜爱，才符合众望”（引自贺拉斯《诗艺》）。鲁迅也说过：“文艺之所以为文艺，并不贵在教训，若把小说变成修身教科书，还说什么文艺。”这一点也完全适合人民大众对摄影艺术的需求。

从人民大众的审美心愿出发，我们创作作品就不能片面地强调教育功能，应该把审美功能、愉悦功能和教育、认识功能有机地结合起来，并把它们放在很重要的地位上来考虑。

二是，必须尊重人民大众欣赏艺术的心理习惯，艺术作品，应该留出必要的想象空间，让读者进行二度审美创造。

根据马思洛心理学，人的欲望有五个层次：（1）人本的生理需要；（2）安全的生存需要；（3）互爱的情感需要；（4）被尊的人格需要；（5）自我价值的创造需要。任何一方面受到压抑，就会不同程度地引发人性扭曲、心理变态，使人感到郁闷不畅。艺术作品把观众和读者置于什么地位？采用什么方式向观众和读者传达信息、交流感情？也涉及到怎么来顺乎人的心理愿望。若把人民大众当成“阿斗”（傻瓜），艺术家居高临下，板起面孔教训人，是不尊重读者和观众的表现；把作品主题、创作意图赤裸裸地灌输给别人，排斥读者和观众参加二度审美创造，实质上是压制了欣赏者开动脑筋，实现自我价值的创造。这样的艺术作品，不符合人的心理愿望，人民大众是引不起兴趣的。

提倡艺术需有二度审美创造，目的是反对作品太白、太露，把作者的用意、设计等都一古脑地交给欣赏者；强调作品应给读者的欣赏留有余地，设置类似“猜谜”的障碍，让人们去思索、品味，从而获得再度审美创造。这正如中国古诗所云：“山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村”，让人尝到曲径通幽的审美乐趣。

但话又得分两头说，反对直露并不是愈枯涩难懂愈好，也不

是故意给人制造难题，让人望洋兴叹，胆怯止步。人们欣赏艺术喜欢“一波三折”走曲径，但艺术处理又必须适度，即：曲径必须让人通幽。弯弯绕半天，达不到“又一村”的新境界，是会吓退观众和读者的。那样，欣赏者又会感到自己的感情和人格被蔑视或戏弄。

这就需要摄影家充分研究欣赏者的接受可能，从国情、民族和文化背景出发寻找“适度”。主要有两种解决办法：一是追求雅俗共赏，让作品具有不同的欣赏层次。俗话说：“见仁见智，各取所需。”不同阶层的欣赏者都可以从中看到自己喜闻乐见的内容，产生不同层次的审美再创造。二是遇到“阳春白雪”也不必担心曲高和寡，因为艺术创作总需要一部分高水准的精品来引导新潮流，指导创作。要使广大欣赏者理解，关键是需要加强理论启蒙，提高欣赏者的审美水平。记得德国著名诗人歌德说过：艺术鉴赏力主要是靠高质量的艺术品才能培养。在理论评介的指导下，不断观赏“阳春白雪”，广大欣赏者就会日积月累提高审美水平，就会在高水平上进行二度的审美创造，逐渐从“外行看热闹”提高到“内行看门道”。从这个意义上说：接受美学研究的内容也是双向的，既是让艺术家调整创作，为人民大众所欢迎；又要寻找办法，研究如何在普及的基础上进行提高，培养读者和观众具有更高的鉴赏力。

在传统观念中艺术家是作品最终的完成者，欣赏者仅处于被动、局外地位。接受美学的开创，使艺术成为作者和欣赏者共同的事业，一改“你写我读”、“你摄我看”的格局。艺术作品的本文当然仍是由艺术家制作，但艺术走向还得参照民意发展，审美价值还得由观众和读者发挥想象，补充完成。我们应该记住美国摄影大师安·亚当斯的名言：我的“这些照片里始终有两个人——摄影者和照片的观看者”。意思是，一幅优秀作品不仅展示着摄影

家的艺术，而且还让观众投入自己的心灵创造。

【思考题】

1. 什么是二度审美创造？
2. 摄影作品怎样才能满足读者欣赏心理？
3. 为什么要研究接受美学？

后 记

《摄影美学》这门课，我是从1987年5月开始讲授的。原先只是知识讲座，与摄影专业进修生、同行们交流学习美学的心得。没想到一发不可收，课愈讲愈多，从几张纸的提纲发展成十几万字的讲稿，还从北京讲到外地。

我并不是专业研究美学的，我的原职是电影摄影师，后来改行当了编剧、导演。业余爱好研究文艺理论，发表过一些评论。我自知才疏学浅，开始真不敢讲《摄影美学》这个大题目，但校方告诉说：过去也曾请过美学专家，一是他们不太联系摄影创作，只讲纯美学理论；二是人家学问大，起点高，搞摄影的跟不上。希望我能结合摄影实践，深入浅出地讲一讲美学。于是我就被“赶鸭子上架”、“信口开河”侃起了美学。估计是我的老本行是摄影，所以讲的内容比较切合学生的实际，受到了欢迎。在此我要感谢推荐我、督促我、“逼”我上课的那些好心人，如袁毅平、董介人、张益福、狄源仓、韩子善等先生。没有压力就没有动力，正因为被“逼”上讲台，才促使我更努力地学习，更用心地思考研究美学。否则，今天也就没有这部比较完整的教材。

摄影，是门年轻的艺术，它佳作不少，但理论稍逊。1994年元旦前夕，我探望恩师吴印咸时，他得知我在写作《摄影美学》非常兴奋，他说：“我干了一辈子摄影，也出版了10多本著作，就是没有时间研究美学，我已90多岁，力不从心了。希望你抓紧。”我说：“写出来，先请您老指教。”没想到书未成，他老人家却告别人寰，仙逝而去。今日书稿杀青将交付出版，我十分怀念他对我多年的教诲，对我研究摄影美学的鼓励。多么想请他审阅斧正啊。

讲授美学不同于讲解技术和技巧，没有确切的标准可依，有些问题学术界也尚在争论之中，笔者虽经多年补充、修正，相信仍存在不少缺点。此外，还有一些问题也未展开阐述（如对各流派代表人物和各行专业摄影的美学分析）。本书仅作引玉之砖，希望同行专家和广大读者阅后提出宝贵意见。

杨恩璞

1996年8月30日

启事：

本书引用插图，其中部分转引自摄影报刊，由于作者地址不详和变更无法汇寄稿酬。请图片摄影者见书后速与辽宁美术出版社摄影编辑室或本书作者联系，以补寄奉。

彩色附图

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 北京电影学院图片摄影专业系列教材 摄影美学基础

作者 = B E X P

页数 = 2 1 4

下载位置 = [h t t p : / / b o o k 3 . s s r e a d e r . c o m . c n / d
i s k d m / d m 2 1 / 2 1 / ! 0 0 0 0 1 . p d g](http://book3.ssreader.com.cn/diskdm/dm21/21/!00001.pdg)